DE GRUYTER

Heinz Ladendorf

ANTIKENSTUDIUM UND ANTIKENKOPIE

ABHANDLUNGEN DER SÄCHSISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG / PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE

HEINZ LADENDORF

ANTIKENSTUDIUM UND ANTIKENKOPIE

ABHANDLUNGEN DER SÄCHSISCHEN AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG

Philologisch-historische Klasse · Band 46 · Heft 2

HEINZ LADENDORF

ANTIKENSTUDIUM UND ANTIKENKOPIE

Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit

Mit 183 Abbildungen auf 50 Tafeln

Zweite, erweiterte Auflage

AKADEMIE-VERLAG · BERLIN · 1958

Vorgelegt durch Herrn E. Hempel in der Sitzung vom 17. 7. 1950
Manuskript eingeliefert am 17. 7. 1950
Druckfertig erklärt am 27. 5. 1953
Die 1. Auflage erschien 1953

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen
Copyright 1953 by Akademie-Verlag GmbH., Berlin
Erschienen im Akademie-Verlag GmbH., Berlin W 8, Mohrenstraße 39
Lizenznummer 202 · 100/343/58
Satz, Druck und Einband von C. G. Röder, Leipzig III/18/2 - 11 205
Bestell- und Verlagsnummer: 2024/46
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 5

EINLEITUNG 7
I. Der Wandel der Geschichtsauffassung und der Begriff des Phasenwechsels 7
II. Einzelbemerkungen zum Gesamtgebiet des Einwirkens der Antike 11
Entlehnung und Gestaltung 11
Beziehung der Lebensgebiete 12
Architektur 12
Malerei 13

III. ERSTES KAPITEL: FORMVORBILD
Spätantike und Frühmittelalter 14
Zurückschreitendes Aufnehmen und vorwärtsschreitendes Wachstum 14
Verschiedenheit des Raumes 15
Gezeiten der Geschichte 15
Wachstum und Folgerichtigkeit 16
Leitwert der antiken Plastik 16
Mittelalterliche Gemmenkunst 17
Karl der Große und Friedrich II. 18
Romanische Zeit 18
Gotik 19
Dornauszieher I 20
Dornauszieher mädchen 21
Grandson 22

IV. ZWEITES KAPITEL: FORMSTUDIUM
Dornauszieher II 23
Dornauszieher als Modell 23
Kunst und Natur 24
Riccio 24
Sarkophagreliefs und Musterbücher 25
Relief-Fälschung 26
Kleinbronzen 26
Bedeutung des Hellenismus 26
Italienische Gotik 26

V. DRITTES KAPITEL: FORMWETTSTREIT
Antike und Renaissance 27
Anverwandlung der Antike 28
Raffael und Michelangelo 28
Die Statuen 29
Hellenistische Skulpturen 29
Die drei Grazien 30
Philostrat 31
Torso Belvedere 31

VI. VIERTES KAPITEL: FORMUMDEUTUNG
1. Der deutsche Humanismus 33
Dürer 33

Seite

Statue vom Helenenberge 34
Die Inhalte 35
Lukian Ogmios 35
Die zwölf Kaiser 35
2. Der italienische Manierismus 35
Torsen 36
Pasquino 37
Deinokrates 37
Kairos 37
Ikonologie 37
Laokoon I 37
Tizian 39
El Greco 40
Ikonographische Themen 40

VII. FÜNFTES KAPITEL: FORMSTEIGERUNG
Laokoon II 41
Ergänzung 41
Ausdruckskopf 42
Carstens 43
Rossebändiger 44
Apoll und Daphne 44
Der betende Knabe 45
Poussin 45
Piranesi 45

VIII. SECHSTES KAPITEL: FORMBETRACHTUNG
Apollo Belvedere 47
Goethe 48
Antikisierende Reliefs 48
Elgin-Marbles 49
Antike und Natur 49
Die Dichter 50
Spätzeit und Archaik 50

IX. EXKURS A: SAMMELN 51

X. EXKURS B: ERGÄNZEN 55

XI. EXKURS C: NACHBILDEN 62

XII. EXKURS D: VERVIELFÄLTIGEN 69

SCHLUSS
Ägypten und Orient 75
Historismus 75
Historik 76
Kunst und Natur 77
Kunst und Lebensgebiete 78
Verschiedenzeitigkeit 79
Der klassische Wert 80

Seite

ANMERKUNGEN

Zu I. Einleitung 81
Zu II. Einzelbemerkungen 81
Zu III. Erstes Kapitel 83
Zu IV. Zweites Kapitel 89
Zu V. Drittes Kapitel 93
Zu VI. Viertes Kapitel 97
Zu VII. Fünftes Kapitel 105
Zu VIII. Sechstes Kapitel 109
Zu IX. Exkurs A 112
Zu X. Exkurs B 113
Zu XI. Exkurs C 115
Zu XII. Exkurs D 118

Seite

ANHANG: LITERATURÜBERSICHT 121
Anordnung nach Sachgruppen und Zeiten 122
Verfasserverzeichnis zur Literaturübersicht 184
BEILAGE 193
Vorläufiges Verzeichnis einiger antiker Bildwerke und anderer Denkmäler mit Notizen zu ihrer Bedeutung in der neueren Kunst, nach Orten geordnet 193
Künstlerverzeichnis zu Beilage 1 200
(auf die Orte verweisend)
ABBILDUNGSVERZEICHNIS 201
REGISTER 207
TAFELN 1—50 217

AUS DEM VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Die vorliegende Arbeit enthält einzelne Beobachtungen und Bemerkungen zu einem großen Bereich der neueren Kunstgeschichte, dem in den letzten achtzig Jahren eine kaum mehr zu übersehende Fülle von Einzelarbeiten gewidmet worden ist.

Sie versucht, eine Gesamtdarstellung des Themas vorzubereiten und hält nach einem ersten breiteren Eindringen zunächst da inne, wo bei der Masse des Stoffes eine vorläufige Ordnung erforderlich schien, um die bis dahin gewonnene Übersicht nicht wieder verloren zu geben. Es mußte locken, unter den ungewöhnlich günstigen Verhältnissen, die an der Universität Leipzig durch die Lehrtätigkeit von Bernhard Schweitzer bestanden, den Versuch zu machen, aus längerer Beschäftigung mit antiker Kunst ein Ergebnis zu ziehen. Die Trennung der Kunstgeschichte in Archäologie, mittlere und neuere Kunst ist gefährlich genug. Während einige Einzelpunkte mit neuem Stoff ausreichend belegt sein dürften, bleiben für anderes, so am fühlbarsten für das spätere Mittelalter, breite Lücken. Die nähere Bestimmung der Bedeutung der Antike für das Mittelalter ist nicht nur abhängig von umfassenden Kenntnissen auf dem Gebiete der Spätantike auch im Raume des östlichen Mittelmeers, sondern vor allem von einer neuen Behandlung der byzantinischen Frage.

Wenn trotz der zeitbedingten Schwierigkeiten überhaupt einer Beschäftigung mit dem Thema nicht aus dem Wege gegangen worden ist, so deshalb, weil eine Auseinandersetzung mit der grundlegenden Frage, welche Bedeutung die Antike für die neuere Kunst habe, unumgänglich schien.

Die ausgebreitete Einzelforschung hat sich mehr und mehr vom Gesamtüberblick abgewandt und sich in besondere Fragen vertieft. Wenn versucht wird, in kurzer Zusammenfassung aus Einzeluntersuchungen ins Allgemeine vorzudringen, so wird die Berechtigung zu diesem Wagnis darin gesucht, daß gerade das Verhältnis zwischen der bildenden Kunst alter und neuerer Zeit ohne grundsätzliche Erörterungen auch methodischer Art verwirrend mannigfaltig bleiben muß.

Auf eine Gegenprobe zur Darstellung des Themas im Spiegel der Theorie und Philosophie ist zunächst fast völlig verzichtet worden. Dieser Mangel wird minder schwer wiegen, da bis ins 19. Jh. Kunsttheorie und Kunstphilosophie der Kunst selbst meist nur betrachtend nachfolgen und zu nachträglichen Einsprüchen neigen, die wohl eine Bedeutung haben können, im ganzen aber mehr von wissenschaftsgeschichtlichem Interesse als von formgeschichtlichem Wert sind.

Förderung der Studien und wichtige Anregungen allgemeiner Art werden vor allem Prof. Dr. B. Schweitzer und Prof. Dr. J. Jahn verdankt.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Dank dem Entgegenkommen des Verlages konnten in den sonst unveränderten Abdruck eine Anzahl weiterer Literaturnachweise aufgenommen werden; viele wichtige Zitate werden der Liberalität des Warburg-Institutes, insbesondere der freundlichen Hilfe von Herrn O. Kurz verdankt.

Herrn Ch. Delvoye ist eine Besprechung in Latomus 13 1954 538—539 zu danken.

Leipzig, im November 1957 H. Ladendorf

EINLEITUNG

I. DER WANDEL DER GESCHICHTSAUFFASSUNG UND DER BEGRIFF DES PHASENWECHSELS

Der Begriff, den ein in ruhigeren Verhältnissen lebendes Zeitalter in der Geschichtsbetrachtung am meisten gepflegt und ausgebildet hat, ist der der Entwicklung[1]). Aus einer harmonischen oder wenigstens harmonisierten Lage des Seins und des Gefühls, der Weltstimmung heraus erschien das so eingängige, einfache und sinnvolle Bild einer allmählichen Entfaltung eine beglückende Sinndeutung der Geschichte. Mit der Unruhe, die die weiterschreitende Zeit mit sich brachte, verlor der Entwicklungsbegriff wieder einiges von seinem Glanz; man mußte beobachten, daß Entwicklungen abgebrochen werden, statt daß sie sich voll entfalten, man mußte bemerken, daß es zu stoßweisen und schockartigen Vorgängen innerhalb der Geschichte kam und sah nun aus diesen eigenen Erfahrungen der Welt, in der man lebte, auch das Unerklärliche und Unvermittelte beim Entfalten und Abstürzen in der Geschichte vergangener Zeiten. Aber noch einmal wurde, und mit nicht zu leugnendem Erfolg der Versuch gemacht, den kostbaren Begriff der Entwicklung zu retten. Die Zerklüftung jüngster Vergangenheit und Gegenwart sei eben noch nicht eigentlich Geschichte, dem Historiker fehle es an Raum, um einen Schritt zurückzutreten, das pointillistische Gemälde der Gegenwart, das Mosaik aus Tausend und aber Tausend Einzelheiten verlange aber ein solches Zurücktreten, um überhaupt ins Auge gefaßt und gewürdigt werden zu können. Und da, wo Widersprüche und Umbrüche in der Vergangenheit zu beobachten blieben, konnten sie gerade im Abstande, den man von dieser Zeit, ja auch den ihr folgenden Epochen hatte, erklärt und auf eine allgemeine große, weiterstrebende Entwicklung bezogen werden.

Mit der sich unaufhaltsam verändernden Welt hat sich aber auch die Geschichtsauffassung weiter verändert und von jener friedvoll beruhigten völlig abgewandt. Ein Rest von ihr wird, wie zu jeder Zeit, in einen unbestimmten Glauben an eine allmähliche Besserung der Weltverhältnisse, an einen immerhin wahrnehmbaren Fortschritt bis zur Gegenwart oder wenigstens an die sichere Hoffnung auf einen solchen in naher Zukunft hinübergerettet.

Ohne auf die Betrachtung dieser Fragen, auf die zurückzukommen sein wird, hier schon einzugehen, bleibt zuerst zu fragen, was denn an die Stelle einer großen, durchlaufenden Entwicklung gesetzt worden ist.

Mit dem Eindringen in die Einzelheiten, mit der Erschließung ungeheurer Mengen verschiedenartigster Quellen war man gezwungen, die große und großgeartete Vorstellung von der Einheit dieser Welt zunächst aufzugeben. Man untersuchte kleinere Abschnitte in sich und zerlegte die Geschichte in einzelne einander ablösende, aber doch miteinander verknüpfte Entwicklungen. Zugleich mit den neueren Erschütterungen der gegenwärtigen Welt mußte auch diese Anschauung als nicht ausreichend aufgegeben werden. Die homophone Geschichtsauffassung wich der Erkenntnis von der Polyphonie der Kräfte, Gestaltungen und Wirkungen und besonders der einer phasenhaften Wiederkehr verwandter Zeiten. Die Einsicht, daß die Generationen, im gleichen Zeitraum nebeneinander wirkend, diesen dann bestimmen, wenn sie in der Kraft ihrer Wirkungsmöglichkeit am höchsten stehen und die Erfassung der unleugbaren Verwandtschaft von Großvater zu Enkel, einer die Generationenfolge also umgreifenden Verkettung bot den Hebel; inzwischen hat sich die Anschauung vom Phasenwechsel in der Geschichte ganz allgemein gemacht, und es wäre einfach, diesen deutlichen Spuren nachzugehen.

Man muß vorerst aber noch einer anderen Beobachtung Aufmerksamkeit schenken. Es gibt Zeiten, die nachleben, die eine Formwirkung entfalten und gerade dann, wenn man glauben sollte, nun sei die Unbelehrbarkeit menschlichen Handelns der absoluten Einsicht in die Notwendigkeit eines konsequenten, vernünftigen Vorgehens gewichen, setzen Aktionen oder Reaktionen von solcher Gewalt ein,

daß sich Forderungen und Absichten einer Zeit unter Berufung auf eine andere frühere Phase der Geschichte völlig verändern.

Am Beispiel des Nachwirkens der Antike läßt sich unschwer zeigen, daß sie in einigen Epochen eine große Wirkung entfaltet, in anderen eine weit geringere und in wieder anderen eine kaum wahrnehmbar kleine. Daraus darf vielleicht zunächst der Schluß gezogen werden, die Antike habe, wenn schon keineswegs eine dauernde Gegenwart, so doch eine mehrfache Wiederkehr, und weiter, die Zeiten, in denen sich eine solche Wiederkehr beobachten lasse, seien wahrscheinlich miteinander verwandt. Endlich ist, wenn dieser Prozeß mehrmals in der Geschichte einwirkt, die Vermutung erlaubt, es müsse ihm ein bestimmter, näher zu fassender Sinn innewohnen. Wenn man nun von einem solchen bis heute nicht abreißenden und folglich poetisch durchaus zu Recht als ewige Wiederkehr der Antike bezeichneten Prozeß weiß, so wäre zur Gegenprobe zu untersuchen,ob die dazwischenliegenden Zeiten vielleicht auch miteinander verwandt, ob vielleicht auch eine ewige Wiederkehr antiklassischer Prinzipien festzustellen und so in dem alternierenden Wechsel nicht sogar in noch höherem Maße ein Sinnzusammenhang der Geschichte zu finden sei, als in bloßer Beobachtung des Wiederauflebens der einen Phase. Vom Wiedererwachen der Gotik im Barock ist zwar nicht selten die Rede gewesen, aber kaum je mit ausreichender Deutlichkeit von der ewigen Wiederkehr der Unruhe, des Lineaments und der metaphysischen Form. Die Lösung der Frage scheint möglich und liegt wahrscheinlich nahe genug; vorerst aber darf bezweifelt werden, daß es sich um einen bloßen alternierenden Wechsel handele. Es ist für sicher zu halten, daß allein schon die europäische Geschichte sich mehrstimmig, ja vielstimmig und nicht in bloßer abwechselnder Zweistimmigkeit darstellt.

Nimmt man eine solche mögliche Anschauung von der ewigen Wiederkehr der Antike an, so muß es deshalb nicht zu der resignierten Abwertung kommen, daß es nichts Neues unter der Sonne gäbe, daß alles schon einmal dagewesen sei. Diese vermeintliche Belastung und Hemmung des Lebens der neueren Epochen ist, wenn zumeist auch unbewußt, ein Hauptgrund dafür, daß zuweilen eine wesentliche Einwirkung der Antike auf die neuere Zeit geleugnet worden ist. Dem darf die glückhafte Vorstellung von der Wiederkehr des Gültigen entgegengehalten werden, dessen, das noch eine Wirkung entfalten kann und ein Wiederaufleben aus eigenem Geist gegen die Bestimmungen des von anderen, scheinbar eigengesetzlichen Forderungen regierten Tages.

Vom Bild einer ewigen Verkettung mehr noch als von dem einer ständig sich verändernden kaleidoskopischen Anordnung aller Elemente in immer neuen Kombinationen wird eine Redensart geschichtlicher Kritik vernichtend getroffen: diese oder jene Anschauung sei überlebt, dieser oder jener Künstler habe der Zeit nichts mehr zu sagen, und diese oder jene Meinung sei erledigt. Wie aber, wenn der Prozeß eine Revision erfährt, wenn die Meinung, die von der eben aufgegebenen Anschauung behauptet hat, sie sei überholt, von dieser überholt wird? Ob es nicht besser ist, angesichts des ungeheuer vielfältigen Geschehens nur festzustellen, daß diese Anschauung einer bestimmten Zeit nichts zu sagen habe, daß jener Künstler dem Empfinder dieser Zeit nichts mehr zu sagen habe und zu ihr nicht zu passen scheine?

Hiermit gewinnt Geschichtsauffassung eine neue Haltung. Es kann sich nicht um eine einlinige Entwicklung eines sich einheitlich immer weiter auffaltenden Seins handeln und nicht um die bloße Verknüpfung von Teilentwicklungen, die einem Ziele zu gerichtet sind, sondern ein Wogen, Schichten, Drängen und Leben historischer Mächte und Kräfte wird erkennbar, eine Wiederkehr und Verwandlung von Gedanken und Formen, die Unsterblichkeit eines auf immer bewegten geschichtlichen Lebens. Von hier aus erhalten Vergangenheit und Zukunft eine besondere geschichtliche Lebendigkeit. Zu einem nicht bekannten Zeitpunkt kann aus den Totenkammern der Geschichte die als abgetane Sache außer acht gelassene Phase wieder aufsteigen und eine weiterzeugende Lebenskraft beweisen. Das in die Geschichte Eingegangene ist nicht lediglich der Geschichte angehörig, sondern auch, wenn nicht der Gegenwart, so doch vielleicht einer Zukunft. Von den Energien, den geistigen Strömungen, die sich durch die Jahrhunderte ziehen, sinkt nicht alles ab und verstummt, sondern bleibt vieles einer Wiedergeburt fähig.

Es ist leicht zu begreifen, daß Anhänger einer solchen Geschichtsauffassung einen besonderen und heimlichen Hang dazu haben, die Wechselfälle solchen Sinkens der einen, Steigens der anderen Weltstimmung in Gesetze zu fassen. Bisher haben sich diese Systeme, besonders aus der Blütezeit einer allgemeinen Kulturgeschichte, als bloße Konstruktionen herausgestellt, soweit sie eine zeitliche Regelmäßigkeit ins Auge faßten. Man hat inzwischen eingesehen, daß die Quantität der Zeit über ihre Qualität nichts aussagt, daß ein Zeitraum von 120 Jahren kleiner sein kann als der gefüllte von 15 Jahren. Mit deshalb wird die Frage nach der Regelmäßigkeit oder Gesetzmäßigkeit des Wechsels und der Wiederkehr beiseite gelassen werden müssen. Freilich wird niemand ganz der Versuchung widerstehen können, den Sinn der Geschichte hier und da auf eine Formel zu beziehen. Die Verlockung ins Spekulative ist um so größer, — und um so gefährlicher —, als bei der Vorstellung von einem Phasenwechsel sich der Gedanke aufdrängt, der Rhythmus des Wechsels müsse eine bestimmte Verbindlichkeit auch für die Zukunft haben.

Bliebe man zunächst und nur der Einfachheit halber bei dem Alternieren einer klassizierenden und einer gotisierenden Formauffassung, so ließe sich etwa sagen, nach aller geschichtlichen Erfahrung habe eine gotisierende Epoche noch nicht länger als soundso viele Menschenalter gedauert, es sei also für dann und dann spätestens ein Wechsel zu erwarten. Dabei wäre aber ein Hauptpunkt neuerer Erkenntnis nicht beachtet, der eine solche Spekulation zunichte zu machen droht: Der Phasenwechsel setzt sich zwar, soweit man bis jetzt sehen kann, mit einiger Regelmäßigkeit in der Geschichte durch, aber seine Akzentuierung ist stärker oder schwächer nach einer noch keineswegs deutlichen höheren Ordnung. Im Mittelalter lebt die Antike auch zu mehreren Zeiten nach und wieder auf, aber diese Phasen bleiben doch gewissermaßen unterhalb des Mittelalters als Gesamten, und können sich auch nur verhältnismäßig kurz behaupten. In der Neuzeit ist es umgekehrt, die Renaissance und die humanistischen klassizierenden Phasen scheinen ihr das Gesicht zu geben. Das Gotisierende in Manierismus und Rokoko dringt vergleichsweise ebenso wenig durch wie die karolingische Renaissance oder die des 12. Jh. im Mittelalter.

Vorauszusehen, wann eine nächste Welle geschichtlichen Geschehens auftritt, und wie sie aussehen wird, ist unmöglich. Sich zu bescheiden und Spekulationen zu vermeiden, ist ein Gebot wissenschaftlicher Selbsterhaltung. Nur um den Auslaufpunkt der Betrachtung anzugeben, darf noch die Frage aufgeworfen werden, ob nicht das so rätselhafte vielseitige 19. Jh. mit seinen sonderbaren kurzen und schwer zu klärenden Phasenstößen das Anheben eines neuen Großzeitalters ankündigte, in dem im ganzen die Wiederkehr der Antike unter ähnlichen Zeichen stände wie im Mittelalter. Nicht weniges spräche dafür.

Es dürfte wenig Widerspruch finden, wenn die Behauptung aufgestellt wird, die Gegenwart zeige den Beginn einer antiklassischen Epoche. Der Expressionismus lebt wieder auf, die klassizistische und pseudoklassizistische Haltung, die ihn verdrängt hatte, ist ihrerseits beseite geschoben. Das Barometer der Stilgeschichte, um nicht zu sagen der Seismograph, die Mode, scheint es zu bestätigen und die Kunst als vorderste und erste Form der Erkenntnis dies vor allem anzuzeigen.

Die Wissenschaft als ein Versuch, zu fassen und zu begreifen, zu analysieren, liegt später als die künstlerische Intuition und Form. Sie muß später liegen. Es wäre zu dem Gesamtbilde vom Wechsel der Zeiten in der Geschichte ein bemerkenswerter Einzelzug, wenn jene Ökonomie, die von den geistigen Kräften nichts verlorengehen läßt, sondern sie wieder und wieder ins Leben zurückruft, auch unter den Lebensgebieten eine Ordnung herstellte, die die Durcharbeitung des nur für eine Spanne Zeit zur Verfügung stehenden Stoffes förderte.

Aber diese stete Durchbereitung des Werkstoffes der Geschichte erfährt ihre Förderung doch auch noch von der Tatsache, daß jeweils mehrere Generationen gleichzeitig am Werke sind. Ist doch endlich die ganze geistige Existenz dieser Welt nur möglich durch die Verschiedenzeitigkeit der Menschen und die leisen oder starken Verschiedenzeitigkeiten der Lebensgebiete. Einmal wird dies, einmal jenes als Charakterfarbe hervortreten; die anderen und selbst die gegenläufigen Stimmen dürfen in dem Gesamten des Konzerts nicht vermißt werden.

Jede wissenschaftliche Bemühung ist zeitgebunden im Sinne der Stilgebundenheit, sie hat stets an der

Form der Epoche Anteil und wird von ihr mitbestimmt. Die Frage nach der Objektivität der Geschichtsbetrachtung löst sich auf in die Fragen nach der Ehrlichkeit der Gesinnung und nach dem Vorzeichen stilistischer Determination. Lange hat sich, eben in jener Periode harmonischer und harmonisierender Betrachtung die Anschauung gehalten, ein Thema werde stückweise erforscht und immer neue Beiträge von Einzelerkenntnissen hellten das Problem mehr und mehr auf. Diese Anschauung wird, so viel sie im einzelnen Richtiges für das Wissenschaftstechnische enthält, im ganzen zugunsten der Erkenntnis aufgegeben werden müssen, daß jeder wissenschaftliche Versuch, das bedeutende Werk wie die kleine Miszelle, eine Deutung für sich ist, von einem bestimmten Standort her und durch diesen bestimmt. Wissenschaft des Geistes und insbesondere Geschichte kann also nicht bloß begriffen werden als sich entwickelnde Erkenntnis im Aufsteigen zu höherer Übersicht, sondern zuerst als Deutung aus dem Zwange der jeweiligen stilistischen Phase des lebendigen rhythmischen Geschehens wechselnder Epochen. Burckhardts Renaissancebetonung steht in einem tiefen Widerspruch zu Neumanns Betonung des Barock, die wechselseitige Kritik trifft notwendig aneinander vorbei. Kritik bedeutet im höheren Sinne nicht nur einen Nachweis von Irrtümern, sondern zumeist auch Widerspruch von einem anderen Standpunkt, einer anderen Ebene der Anschauung her[2]). Selbst da, wo das Bemühen vorhanden ist, ein Problem als solches zu erkennen, verhindert nicht nur die Ansicht, der Blickwinkel, sondern die geheime Bestimmtheit schon in der Auswahl des Stoffes das Heraustreten aus dem Stilzwang. In einer übergeordneten Sicht jenseits des Phasenwechsels im einzelnen stellt sich freilich immerhin ein Weiterschreiten der Wissenschaft dar, ein Heraustreten in immer größere Bewußtheit, das durch zahlreiche Rückfälle erkauft wird.

Die zunächst hoffnungslos erscheinende Relativierung wissenschaftlichen Bemühens erfährt dadurch wieder eine Festigung und Ordnung. Die zunehmende Bewußtheit der eigenen fixierten und außer sich selbst bestimmten Lage hat sogar ein neues, überaus wichtiges und ernstes Hilfsmittel der Forschung geschaffen, die Beschauerforschung[3]). Nicht die anwachsende Menge von Kenntnissen allein wird ins Auge gefaßt, sondern die aus der Anschauung des Gegenstandes gewonnenen Erkenntnisse im Verhältnis zu der geistigen Wandlung der Zeitalter betrachtet. Nicht die Ergebnisse an sich werden verglichen, — da sie nicht auf derselben Ebene der Betrachtung gewonnen wurden, können sie sich nur sehr bedingt ergänzen und verbessern. Der Versuch insbesondere, Unterschiede aus These und Antithese in einer Synthese auszugleichen, eine gemäßigte mittlere Linie zu finden, heißt nichts anderes, als der Deutung ihr wesentliches, die entschiedene Stellung zu nehmen. Summiert man aber die Betrachtungen und Anschauungen, so kann es sein, daß man dann wieder, gewissermaßen durch Subtraktion doch ein Wichtiges zur Sache selbst erhält und wenigstens theoretisch auch eine Möglichkeit gewinnt, den Standpunkt seiner selbst zu bestimmen. Diese von J. Strzygowski entwickelte Methode wird gerade in dieser, jener nachlebenden Zeit wiederum eine Weiterentwicklung oder zumindest eine Wiederaufnahme erfahren. Sie bedeutet den bisher letzten und wichtigsten Versuch, den Zwang des Phasenwechsels in seiner doppelten Verbindlichkeit, für die Geschichte sowohl wie für die Geschichtsbetrachtung, zu neutralisieren.

Daß man sich den Auflagen des Stilzwanges nicht entziehen kann, dafür gibt gerade die Kunstgeschichte einen überraschenden und in der Zwangsläufigkeit fast unheimlichen Beweis. Epochen gleicher Weltstimmung haben nicht nur den Bezug zu der Ahnenschaft ihrer geistigen Haltung, Klassizismus nicht nur, wie die Renaissance, zur Antike, sondern die Zeiten erweisen sich auch, wie weiterhin gelegentlich zu beobachten sein wird, unter einander so verwandt, daß Wiederaufnahmen romanischer Formen in der Renaissance und manieristischer Formen im Rokoko mit erregender Sicherheit der Determination festzustellen sind.

Bleibt übrig, die Determiniertheit auch einer solchen Anschauungsweise zuzugestehen, um wenigstens versuchsweise den eigenen Ort anzugeben. Eine Geschichtsauffassung aus renaissancistischer Sicht wird sich ablehnend verhalten und Freiheit des Individuums, freie Wahl des Forschungsfeldes für möglich halten, eine gotizistische Ansicht wird sich einer solchen Auffassung beugen und die Auferlegtheit der Weltsicht annehmen.

So kann diese einleitende Bemerkung mit der Vermutung abgeschlossen werden, daß an der Grenze zweier Phasen, die ihren Akzent vom Überwiegen einer vergleichsweise mittelalterlichen Haltung empfangen, Antike und Renaissance betrachtet wird, aus der Sehnsucht nach der Freiheit und in der Gebundenheit einer jener anderen Weltstimmung gerade entgegengesetzten Epoche.

Peut-on exclure l'archéologie
de l'histoire de l'art?
A. Tzigara-Samarkas 1933[1])

II. EINZELBEMERKUNGEN ZUM GESAMTGEBIET DES EINWIRKENS DER ANTIKE AUF DIE NEUERE KUNST

Die lange Zeit eifrig und mit philologischem Fleiß betriebene Feststellung von Entlehnungen ist von der Kunstgeschichte später eine Zeitlang so gut wie ganz aufgegeben worden. Es schien sich herausgestellt zu haben, daß mit dem Nachweis einzelner Formen oder Inhalte weder für die Eigenart noch für die Bedeutung und den Wert eines Kunstwerkes etwas Wesentliches zu gewinnen sei. Man glaubte, es sei viel entscheidender, was die Zeit aus dem übernommenen Gut gestaltet habe und nahm an, daß die Reste der Vergangenheit nur Instrumente seien, deren sich der gewandelte Zeitgeist zu einer neuen Selbstdarstellung bediene[2]). Bei einer vermeintlichen Beliebigkeit der Wahl mußte die Frage nach dem Was und Woher einer Entlehnung besonders für eine den Begriff des Kunstwollens bevorzugende Zeit gleichgültig werden vor der dem neuenWerke selbst zu stellenden Frage nach dem Wie. Inzwischen ist dann doch bald auch diese Haltung und der Protest aus Übersättigung mit Einzelnachweisen soweit aufgegeben worden, daß sich erkennen ließ, eine Einzelforschung für die Zusammenhänge von Kunstwerken und Zeiten könne nicht entbehrt werden. Eine wenn auch nur vorläufige Klärung, ob es sich um Einfluß, Wirkung, Nachleben, Nachahmung usw. handele, muß gerade deshalb wieder versucht werden, weil in nicht wenigen Arbeiten diese Frage fast geflissentlich gemieden worden ist. Der umgekehrte Standpunkt zu der oben angegebenen Auffassung hat sich aus der Einsicht in das Kunst-Müssen inzwischen als möglich durchgesetzt, und der Nachweis von Beziehungen von Kunstwerken zueinander ist um so wertvoller geworden, als Stilzwang, Art und Grad der Verwandtschaft von Kunstwerken nun außerhalb einer einlinig aufgefaßten Entwicklung der Kunst verdeutlicht werden können. Darüber hinaus wird nicht nur für die Erkenntnis der benutzenden Zeit, sondern auch für die Wirkungsträger selbst Wichtiges gewonnen werden. Untersuchungen dieser Art sind auf dem Gebiete der Kunstgeschichte noch kaum angestellt worden, so fruchtbar sie sich in der Dichtungsgeschichte schon erwiesen haben. Erweisen sich dieselben Formen und Inhalte in mehreren Zeiten immer wieder wirksam, oder auch nur in einer bestimmten Zeit, so muß sich aus diesem Auswahlzwang auch eine Charakteristik dessen ergeben, das herangezogen wird. So ist Größe und Reichtum antiker Kunst wohl aus sich selbst heraus zu verstehen, aber doch erst in der ungeheuren Wirkung, die von ihr ausgeht, an dem Lichte, das sie in die abendländische Kultur aussendet, zu ermessen.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich im allgemeinen auf das Gebiet der antiken Plastik in ihrer Bedeutung für die neuere Kunst und muß sich auch hier mit einigen wenigen Einzelbeispielen begnügen. Die Literaturübersicht weist eine große Zahl fruchtbarer Arbeiten nach, die sich auch mit den zahlreichen anderen Gebieten beschäftigt haben, auf denen eine Wirkung der Antike auf die neuere Zeit festzustellen ist. Nicht nur die antike Kunst selbst hat für die der neueren Zeit eine kaum abschätzbare Bedeutung, sondern ebenso wie die neuere Kunst Leistungen für die verschiedensten Lebensgebiete hervorgebracht hat, wirken aus dem Leben der Antike mannigfach Kräfte auf die neuere Kunst ein. Diesen sich überkreuzenden Verbindungen nachzugehen und ein Gesamtbild des Zusammenhanges antiker und neuerer Kultur zu geben, hat sich die Bibliothek Warburg zur Aufgabe gesetzt. Selbst

So kann diese einleitende Bemerkung mit der Vermutung abgeschlossen werden, daß an der Grenze zweier Phasen, die ihren Akzent vom Überwiegen einer vergleichsweise mittelalterlichen Haltung empfangen, Antike und Renaissance betrachtet wird, aus der Sehnsucht nach der Freiheit und in der Gebundenheit einer jener anderen Weltstimmung gerade entgegengesetzten Epoche.

Peut-on exclure l'archéologie
de l'histoire de l'art?
A. Tzigara-Samarkas 1933[1])

II. EINZELBEMERKUNGEN ZUM GESAMTGEBIET DES EINWIRKENS DER ANTIKE AUF DIE NEUERE KUNST

Die lange Zeit eifrig und mit philologischem Fleiß betriebene Feststellung von Entlehnungen ist von der Kunstgeschichte später eine Zeitlang so gut wie ganz aufgegeben worden. Es schien sich herausgestellt zu haben, daß mit dem Nachweis einzelner Formen oder Inhalte weder für die Eigenart noch für die Bedeutung und den Wert eines Kunstwerkes etwas Wesentliches zu gewinnen sei. Man glaubte, es sei viel entscheidender, was die Zeit aus dem übernommenen Gut gestaltet habe und nahm an, daß die Reste der Vergangenheit nur Instrumente seien, deren sich der gewandelte Zeitgeist zu einer neuen Selbstdarstellung bediene[2]). Bei einer vermeintlichen Beliebigkeit der Wahl mußte die Frage nach dem Was und Woher einer Entlehnung besonders für eine den Begriff des Kunstwollens bevorzugende Zeit gleichgültig werden vor der dem neuenWerke selbst zu stellenden Frage nach dem Wie. Inzwischen ist dann doch bald auch diese Haltung und der Protest aus Übersättigung mit Einzelnachweisen soweit aufgegeben worden, daß sich erkennen ließ, eine Einzelforschung für die Zusammenhänge von Kunstwerken und Zeiten könne nicht entbehrt werden. Eine wenn auch nur vorläufige Klärung, ob es sich um Einfluß, Wirkung, Nachleben, Nachahmung usw. handele, muß gerade deshalb wieder versucht werden, weil in nicht wenigen Arbeiten diese Frage fast geflissentlich gemieden worden ist. Der umgekehrte Standpunkt zu der oben angegebenen Auffassung hat sich aus der Einsicht in das Kunst-Müssen inzwischen als möglich durchgesetzt, und der Nachweis von Beziehungen von Kunstwerken zueinander ist um so wertvoller geworden, als Stilzwang, Art und Grad der Verwandtschaft von Kunstwerken nun außerhalb einer einlinig aufgefaßten Entwicklung der Kunst verdeutlicht werden können. Darüber hinaus wird nicht nur für die Erkenntnis der benutzenden Zeit, sondern auch für die Wirkungsträger selbst Wichtiges gewonnen werden. Untersuchungen dieser Art sind auf dem Gebiete der Kunstgeschichte noch kaum angestellt worden, so fruchtbar sie sich in der Dichtungsgeschichte schon erwiesen haben. Erweisen sich dieselben Formen und Inhalte in mehreren Zeiten immer wieder wirksam, oder auch nur in einer bestimmten Zeit, so muß sich aus diesem Auswahlzwang auch eine Charakteristik dessen ergeben, das herangezogen wird. So ist Größe und Reichtum antiker Kunst wohl aus sich selbst heraus zu verstehen, aber doch erst in der ungeheuren Wirkung, die von ihr ausgeht, an dem Lichte, das sie in die abendländische Kultur aussendet, zu ermessen.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich im allgemeinen auf das Gebiet der antiken Plastik in ihrer Bedeutung für die neuere Kunst und muß sich auch hier mit einigen wenigen Einzelbeispielen begnügen. Die Literaturübersicht weist eine große Zahl fruchtbarer Arbeiten nach, die sich auch mit den zahlreichen anderen Gebieten beschäftigt haben, auf denen eine Wirkung der Antike auf die neuere Zeit festzustellen ist. Nicht nur die antike Kunst selbst hat für die der neueren Zeit eine kaum abschätzbare Bedeutung, sondern ebenso wie die neuere Kunst Leistungen für die verschiedensten Lebensgebiete hervorgebracht hat, wirken aus dem Leben der Antike mannigfach Kräfte auf die neuere Kunst ein. Diesen sich überkreuzenden Verbindungen nachzugehen und ein Gesamtbild des Zusammenhanges antiker und neuerer Kultur zu geben, hat sich die Bibliothek Warburg zur Aufgabe gesetzt. Selbst

ihre Veröffentlichungen zeigen, daß je weiter die Einzelforschung dringt, die Lücken nur desto fühlbarer werden und an der Möglichkeit einer Gesamtdarstellung freilich fast verzweifelt werden muß, die erst jenseits einer kaum vorstellbaren breiten Erforschung und Darstellung der antiken und der neueren Kultur den Zusammenhang deutlich machen könnte.

Hier bleibt nur auf einige wenige Fragen hinzuweisen, die von besonderer Bedeutung zu sein scheinen, deren Bearbeitung wenigstens möglich erscheint, besondere Dringlichkeit hat und erheblichen Nutzen verspricht. Das weite Gebiet der Archäologiegeschichte, das zu so vielen einzelnen Forschungen die Grundlage bieten müßte, ist noch auf große Strecken unbearbeitet und in seinen wenigen Darstellungen stark veraltet. Einer neuen Arbeit bedürften die direkten Beziehungen zu Griechenland und zur griechischen Kunst, die sich schon in früher Zeit nachweisen lassen und in Einzelbeobachtungen zu jeder Zeit bis vor Winckelmann zu fassen sind. Eine solche Übersicht würde es auch erst ermöglichen, die noch heute zumeist falsch eingeschätzte Bedeutung von Byzanz[3]) richtig zu bewerten. Von den Bereichen, die wissenschaftstechnisch der allgemeinen Ikonographie und Sachkunde zugeordnet werden, sind einzelne Stoffe zur Alexandersage, Fortuna, Vanitas, für einzelne Epochen genauer bearbeitet, dagegen fehlt es noch sehr an durchlaufender Bearbeitung von Einzelthemen. Von den im Formenschatz der Kunst erkennbaren Lebensgebietsbeziehungen sind nur einige wenige bisher beachtet worden, so für die Staatsgeschichte z. B. Zeremoniell und Bild des Herrschers. In den Anfängen steht die Arbeit u. a. noch für die vielfältigen Beziehungen zwischen Kunst und Recht. Dieser Themenkreis ist in dieser Arbeit auch da, wo allgemeine ikonographische Fragen berührt werden, ausgespart worden, weil ein reicher hierzu gesammelter Stoff gesondert behandelt werden soll.

Von Kunst und Recht her ist deutlich zu sehen, wie sehr die Kunstgeschichte als Architekturgeschichte größere Bauten kaum anders als formal gewürdigt hat und wie wenig für die ikonographisch-sachkundliche Seite, mit Ausnahme der Bauten des christlichen Kultus, schon getan worden ist. So fehlt es auch von der neueren Kunstgeschichte selbst her noch an notwendigen Vorarbeiten. Wie fruchtbar sich eine Zusammenschau der Beziehungen von Kultur und Kunst mit besonderer Berücksichtigung auch der Architektur auswirken kann, zeigen die Arbeiten über Trionfo und Triumphbogen[4]), auch für das Rombild liegen entsprechende wichtige Veröffentlichungen vor. Hingegen fehlt es noch fast völlig an Arbeiten über die Denkmalpflege[5]) oder die Architekturzeichnungen[6]) oder über die Zusammenhänge für Garten, Palast und Villa. Welche lohnenden Aufschlüsse hier zu erwarten stehen, zeigt die starke Beachtung, die die Arbeit von W. Paatz über das Stadthaus in Antike und Mittelalter gefunden hat. Durchlaufende architekturikonographische Untersuchungen, etwa für das Bad[7]), scheinen noch völlig zu fehlen. Selbst für einzelne Bauten und ihre Nachwirkung, es braucht hier nur das Septizonium oder der Rundtempel von Tivoli genannt zu werden, reichen die bisherigen Studien nicht hin. Der Problemkreis des Denkmals ist in mehreren Arbeiten aufgehellt worden, die Bedeutung der antiken Inschrift, insbesondere der Bauinschrift für die neuere Kunstgeschichte hingegen noch kaum erkannt geschweige denn ausführlicher dargestellt worden.

Für die Formensprache der Architektur steht die Forschung noch am Beginn. Zur Entwicklung der Architektursysteme gibt es keine Arbeit, deren Ergebnisse der Diskussion bereits entzogen wären, für die Rolle des einzelnen Baugliedes, etwa der dorischen Säule, mangelt es an motivgeschichtlichen Reihenuntersuchungen. Die klaren Hinweise von G. Dehio 1886 auf die Mittlerrolle der romanischen Baukunst haben seither auf mehrere Teiluntersuchungen eingewirkt[8]). Um die Architekturtheorie und ihren Zusammenhang haben sich mehrere Verfasser bemüht, die sich allerdings meist damit begnügt haben, Vitruv ins Auge zu fassen, wie auch die gesamte antike Kunsttheorie in ihrer Bedeutung für die neuere Zeit noch fast unbearbeitet ist.

Für das ganze Kunstgewerbe gibt es, von verstreuten Hinweisen auf Gläserformen, Möbel und Geräte abgesehen, nur für das spätere 18. Jh. brauchbare Untersuchungen.

Erst im Laufe dieser Arbeit konnte eingesehen werden, daß es auf einem weiten Gebiete ganz zu Unrecht noch völlig an größer angelegten Versuchen fehlt, die bedeutende Wirkung der Antike auf die Kunst neuerer Zeit darzustellen; für das Gebiet der Malerei und gerade insbesondere der Landschafts-

malerei ist die zwingende Macht der antiken Malerei, wie ohne Übertreibung gesagt werden kann, überhaupt noch nicht gesehen. Dies bietet einen Hauptgrund dafür, daß die bisherige Geschichte der Landschaftsmalerei eigentümlich unbefriedigend ist. Um nur ein Beispiel zu geben, die häufige Verwendung des Grottenmotives in der Malerei des Quattrocento weist allein schon auf eine enge und lebendige Verbindung mit antiker Malerei, die die neuere Kunstgeschichte bisher fälschlich erst ab den Ausgrabungen in Pompeji, mit der einzigen wichtigeren Ausnahme der Aldobrandinischen Hochzeit zuzugestehen bereit ist. Für die Ornamentik ist, besonders durch die unumgängliche Untersuchung der Loggien Raffaels und der Groteskenmalerei etwas mehr geschehen, wenn auch Einzeluntersuchungen zu bestimmten Formen, wie etwa zum Mäander noch nicht unternommen worden sind.

Im Gegensatz dazu ist das Netz der Untersuchungen über die Zusammenhänge alter und neuerer Buchmalerei bemerkenswert eng[9]), und von der Medizingeschichte her hat, wie auch sonst in einigen Fällen, die Kunstgeschichte eine wichtige Hilfe für die Frage der Pflanzendarstellung[10]) erfahren.

Gänzlich fehlt es trotz eines zeitweise starken Interesse an der Tierdarstellung an einer hinlänglichen Arbeit, wie stark die neuere Zeit hierin der Antike verpflichtet ist, obwohl gerade dieses Thema besondere Überraschungen zu bergen scheint. Längsschnittliche Untersuchungen, wozu sich das Thema der Liegefigur geradezu anbietet, sind noch kaum versucht worden.

Die Forschung für den Zusammenhang anderer Räume als der europäischen Kultur mit der Antike steht trotz vielfältiger Ansätze noch in den Anfängen[11]).

III.
ERSTES KAPITEL

FORMVORBILD

Spätantike und Frühmittelalter, Ende und Beginn zweier Kulturen, das der Antike und das des Abendlandes sind ineinander verschränkt[1]). In der alternden, dem Ende zuneigenden Kultur der Antike können Kindheitserinnerungen mit plötzlicher Macht aufstrahlen, ähnlich wie in einer Spätzeit der Kultur des Abendlandes gewinnt das Früheste, ja das vor ihr selbst Liegende wieder Gestalt und Bedeutung. Ähnlich auch, wie sie an ihrem Beginn viele Anregungen aufnahm und sich am Vorbilde älterer geschlossener Kulturen aufrichtete, ist es nicht die Kultur der Antike allein, die sich für das Werden der abendländischen von wirkender Kraft erweist, sondern die Kulturen Ägyptens[2]), des alten Orients[3]) treten hinzu. Gerade die Rückerinnerung der Antike vermittelt das Bekanntwerden, und da, wo das Abendland eine erste Selbständigkeit erlebt, hält es sich noch immer gern in der geistigen Nähe der alten Paten, auch wenn es ihr Zeugnis nur noch von Verwandten vernimmt und es sich so in mehrfacher Umdeutung aus arabisch-spanischer oder aus byzantinischer Welt aneignet.
Die Kultur der Antike kennt ein Nachleben, letzte fast todesstarre Versuche, ihre Gestalt zu halten[5]). Die Veränderung der Welt und die Kultur des Abendlandes kündigt sich in frühen, noch schwer zu deutenden vormittelalterlichen Prozessen an[6]). So umgreift und verklammert sich eine Kultur mit der anderen[7]). Es handelt sich nicht um einen bloßen Niederbruch der antiken Welt, die Kultur der Antike wird auch nicht in einem höchsten Stande ihrer Reife durch eine plötzliche Barbarisierung erstickt, sondern in ihr selbst bereiten sich jene Kräfte vor, die den Übergang von einer Kultur zur anderen erleichtern, ja überhaupt möglich machen. Es handelt sich dabei im wesentlichen um jene Verschiedenzeitigkeit in der Gleichzeitigkeit, die auch das Kennzeichen der beiden letzten Jahrhunderte ist. Durch die Teilnahme einer beständig wachsenden Zahl von Menschen und durch eine weitgehende, die Kräfte der Konzentration lähmende Ausbreitung wird die Kultur in verschiedene gleichzeitige, aber nicht gleichschnelle, nicht einmal gleichgerichtete Strömung verschichtet. Die Einheit und Einheitlichkeit, die durchgehende Modernität klassischer Zeiten geht verloren, und der ermüdenden oberen Schicht werden Anstöße gegeben, die das mühsame, sich isolierende Weiterschreiten der Kultur eher hemmen. Denken und Glauben entwickeln sich in äußerster Bemühung, das leiblich-plastische Dasein ist kein Wert mehr, die Kunst sucht nach einem Ausdruck jenseits der Wirklichkeit und wird dort jener begegnen, die die Wirklichkeit noch nicht gestalten kann. Der Abbau in Durchsetzung und allmählicher Zersetzung mit alten, wieder aufgenommenen Elementen ist es, was die Aufnahme der antiken Kultur durch die neuen Völker ungemein erleichtert. Hier, auf einer tieferen, herabgedrückten Ebene können sie eher und müheloser übernehmen. Die hohen Ergebnisse der Antike werden erst allmählich aufgenommen und anverwandelt, in einem stufenweisen Zurückschreiten in die antike Kultur hinein ebenso, wie in einem Wiederholen des Wachstumsprozesses. Eine solche Aufnahmetätigkeit nach rückwärts von der Spätantike durch das Römische bis zur griechischen Klassik zugleich mit einer Ausbildung gleicher Art nach vorwärts vom Archaischen über das Klassische bis zu späteren Phasen erklärt einige scheinbare Paradoxe in der Begegnung der neueren Kultur mit der alten und erklärt vor allem die Langsamkeit der ersten Schritte, — bis in die romanische Zeit hat Spätantik-orientalisches neben Provinzial-römischem noch eine beherrschende Gültigkeit[8]). Gerade vereinfachende Flächenhaftigkeit und formelhafte Symmetrien mußten den Lernenden willkommen sein, wie sie auch sonst immer wieder in Frühformen künstlerischen Bildens als einfache Gestaltungsprinzipien von vorstelliger Logik aufgenommen und besonders in der Volkskunst gern bewahrt werden[9]).

Gerade die Gegebenheiten dieses Prozesses der Auseinandersetzung mit der Antike lassen es hier zunächst noch zu, verallgemeinernd von Antike zu sprechen, obwohl es selbstverständlich ist, daß die Antike in sich keineswegs einheitlich ist und die neuere Kultur jeweils ganz verschiedene Ansichten der Antike auswählt. In späteren Zeiten ist der Wahlzwang freilich in schwer aufzulösender Weise das Ergebnis mehrerer unter sich verschiedener Gegebenheiten.

Die alte Kultur stirbt ab, und die neue mit neuen Menschen und Völkern wächst heran. Ihr neues Müssen ist ihr eingeboren, ihr Schicksal ihr vorgezeichnet in der Bestimmung, anders zu sein, im Verhalten zur Welt und im Glauben anderen Formen und Inhalten[10]) zu leben, als vordem gültig waren. Ihr Zusammenhalt mit der alten Kultur wird schrittweise verschieden sein. Es kann zu heftigen Protesten kommen, zu Empörungen gegen die übermächtige Tradition, die als Anzeichen eigener Lebenskraft keineswegs nur negativ gewertet werden dürfen[11]).

Nachdem die Antike ihre Möglichkeiten ausgelebt hat, wird nun das Abendland den Gegebenheiten eines Wachstumsprozesses und also in vielem entsprechender Bestimmung[12]) unterworfen, in vielem der Antike ähneln und Parallelen zu ihrem Aufwachsen bieten. Eine Jugend, ihren Eltern und Voreltern verwandt, wie es nicht anders sein kann, und ihnen verpflichtet, beruht die Kultur des Abendlandes auf der der Antike. Da, wo die räumliche Nähe den Zusammenhalt festhält, in Italien, wird der Zwang des Raumstiles als Hang zur klassischen Form sich selbst gegen den Zeitstil durchzusetzen scheinen; da, wo Kräfte und Gegenkräfte in spannungsreichem Zusammenwirken sich die Waage halten, wird es am ausgeprägtesten zu reinem und vollem Klang kommen, in Frankreich. Am Rande der europäischen Kultur, wo das eigene Wesen sich freier, unbestimmter entwickeln kann, in Deutschland, werden andere Kräfte mit darum kämpfen, Geltung zu erhalten, und die Lösungen der Probleme, in sich verschieden und widerspruchsvoll, Anstöße von Osten her verarbeitend, eigene Antriebe verwirklichend, werden zeigen, daß hier den fast zur Formel gewordenen fertigen Ergebnissen des Südens und Westens mit desto größerem Ernst nachgedacht wird. So wird der Süden groß in einer räumlichen Tradition, der Westen in seiner Mittelstellung, der die Anziehungs- und Fliehkräfte den eigenen Schwerpunkt nicht verrücken können, und der Norden und Osten in der sturmbewegten Auseinandersetzung mit allem, was einwirkt. Die räumliche Verschiedenheit färbt, charakterisiert die Kulturbereiche des Abendlandes, denen eines aber gemeinsam bleibt, das sie zu einer in sich geschlossenen Kultur zusammenbindet, die gleiche Zeit. Nicht nur die Gleichzeitigkeit entscheidet über ihre Zusammengehörigkeit, sondern die gleichen, sich in ihr nur ausdrückenden, in ihr meßbaren Bedingungen des Werdens. Dieses Aufwachsen eigener Leistung geschieht nicht in einliniger Folge, sondern im Wechsel, stoßweise, zwischen Weiterschreiten, Verlust und sich Behaupten, zwischen Ruhe, Vorwärtsdringen und Nachgeben. Wie in jedem solchen Prozeß Ergebnisse gewonnen und aufgegeben werden, neue an Stelle der alten treten und diese wie jene wieder aufgenommen werden, Gewonnenes absinkt, Neues hinzukommt, so festigt sich auch die Kultur des Abendlandes in den Gezeiten der Geschichte. Schicht setzt sich über Schicht. Was ihnen entwächst, reicht mit seinen Wurzeln weit hinab, wenn es sich mächtig ausbildet und behauptet; reicht es nicht in die Tiefe, so wird es bald in die Bodendecke mit eingeebnet. Dieser Prozeß der Schichtung gibt dem Ganzen Festigkeit und Bestand. Im geologischen Querschnitt erweisen die Epochen ihre Mächtigkeit oder ihren minderen Wert; sie lagern aber übereinander, werden eine von der anderen getragen, und in den Verwerfungen beweisen sich die Grundkräfte der so weit verschiedenen Raumbezirke. Manche von den räumlichen und zeitlichen Bedingungen begünstigte Epochen scheinen höher aufzusteigen, in sich schon das Ganze zu vollenden. Der rhythmische Wechsel des Geschehens, die von allen Grenzen her kommenden Anstöße bezwingen auch sie, und gewaltige Eruptionen schleudern lange Verschüttetes aus verschiedenen Tiefen herauf.

Die Grundlage der abendländischen Kultur ist die Antike, die sie zu Zeiten leugnen kann, ohne sich von ihr zu befreien. Die abendländische Kultur wächst aus der alten Welt auf, erinnert sich ihrer in sich versenkender Andacht oder in trotzigem Protest, nie kommt sie von ihr los. Sie gewinnt Selbständigkeit und Freiheit für eine kurze, große, schöpferische Zeit, sie erkennt dann, daß ihr von neuem alle die Fragen zu lösen aufgegeben ist, vielfältigere noch als vordem, die schon einmal von anderen

vor ihr gelöst wurden. Sie kann sich der Erfahrungen bedienen, die gewonnen waren, ihnen nachachten oder sie verwerfen, sie wird in Allem vor allem Neues, Eigenes zu bieten haben.
Nur aus dem Zusammenhang des Ganzen und nicht aus der Nahsicht auf ein künstlich herausgelöstes einzelnes wissenschaftliches Teilproblem ist Sinn und Kraft, Zeitlichkeit und Raumbestimmtheit aller Äußerungen, aller Formen und Verbindungen von Formen und Gehalten der Kultur zu verstehen. So interessant es ist, wie etwas verarbeitet wird, so wichtig es ist, was neu geformt wird, so behält die Betrachtung doch ein Unbestimmtes, dem Verdacht jeglicher Beliebigkeit und damit der Müßigkeit ausgesetzt, wenn sie sich nicht, und sei es nur als Arbeitshypothese, für das Warum an eine folgerichtige Fügung des Ganzen hält. Nur von einer solchen Gesamtvorstellung her wird verständlich, daß eine vergleichende Kulturkunde in verschiedenen Kulturen ähnliche Zustände beobachten kann; und nur von der These her, daß jede Kultur, an eine überindividuelle Lebenskraft gebunden, von dieser die Bedingungen des Handelns empfängt, nicht in beliebiger Dauer fortlebt, sondern aufwächst, sich erfüllt, ein reiches Dasein ausschöpft und endet, ist auch die abendländische Kultur und Kunst überhaupt nur zu fassen. Die Gleichsetzung der Bedeutungen beraubt die Geschichte ihres Sinnes; es sind ständig sich verändernde Werte, die die Geschichte weiter treiben, und die Menschen sind durchaus verschieden.
Gerade die Gleichsetzung der Menschen aus verschiedenen Zeiten oder gar aus verschiedenen Räumen hat das Verständnis für die Ungleichartigkeit der Leistungen gehemmt. Sie zwang zu jenen verlegenen Grenzverschiebungen, die die Renaissance bis in das 12. Jh. hinab- und die Gotik über das 15. Jh. hinausführten, und sie ließ einzelne Phasen des Geschehens unerklärt für sich bestehen, da sie von diesem Standpunkt in eine Ordnung nicht einbezogen, sondern als isolierter Sonderfall nur angemerkt werden konnten. Ein anderer Versuch, die Geschichte zu klären und zu ordnen, ist weder in der Kunstgeschichte noch sonst überhaupt in den historischen Wissenschaften neu, verdient aber, mit einigen Belegen hier wieder aufgenommen zu werden, weil seine Bedeutung noch nicht völlig gewürdigt zu sein scheint. Dies wohl mit deshalb, weil eine Fehlerquelle unvermeidlich aller Geschichtsbetrachtung eigen ist, der Blickwinkel der eigenen Zeit. Auch das sachlichste Bemühen vermag nichts zu tun, um seinen Standort zu ändern und muß von seinem Umkreis her urteilen, auch wenn es Geschichte aus ihrer Zeit heraus zu betrachten versucht. In einer Zeit, in der das Bewußtsein von der Welt hell wach und immer zur Beobachtung und Selbstbeobachtung bereit ist, wird diese Fehlerquelle zu Unrecht geringer eingeschätzt. Wenn nicht an den Resultaten der Wissenschaft selbst schon, so könnte man es an den Formaussagen der Kunst, wenigstens da, wo ihr historischer Bezug deutlich ist, ermessen, wie sehr eine Objektivität außerhalb menschlicher Möglichkeiten überhaupt liegt. Und gerade in dieser Zeit greller Bewußtheit scheint sich wenigstens die Möglichkeit zu bieten, vergleichend Abstände zu sehen, die einem Vorbilde folgende Leistung einer Zeit nicht an sich und am Verhältnis des Betrachters zu ihr zu messen, sondern auch zugleich am Verhältnis zu der ihr zugrunde liegenden Leistung, die vom Beschauer zwar ebensowenig objektiv erkannt werden kann, wie dies dem Künstler möglich war, die aber doch zumindest als von verschiedener Wirkung auf jene und auf die eigene Zeit verstanden werden kann. So läßt sich die alte Kultur als Prüfstein für die Bedeutung einer neueren Epoche verwenden, indem die Aussagen zu ihr, die von dieser gemacht werden, mit denen verglichen werden, die dem Betrachter selbst möglich scheinen. Die antike Plastik, die von so vielen verschiedenen Zeiten genutzt worden ist, wäre ein solcher möglicher *Leitwert*, der als konstante, in sich abgeschlossene Leistung und in sich vollendete Form zu den Formaussagen der bildenden Kunst späterer Zeit und zur eigenen Betrachtung in Beziehung gesetzt werden kann. Wenn auch ähnliche Versuche des öfteren gemacht worden sind, so wird eine solche Untersuchung vielleicht insofern nicht vergeblich sein, als sich nur in seltenen Fällen beobachten läßt, daß diese Methode für die Erkenntnis selbst des bearbeiteten Teilgebietes fruchtbar gemacht worden wäre, und noch seltener, daß sie darüber hinaus für eine allgemeinere Anschauung Gültigkeit hätte erlangen können. Es scheint dies aber um so wichtiger, als angestrebt werden muß, den Einzelbeleg aus seiner Gebundenheit an die Einzelfeststellung zu befreien und da, wo es einer breiteren Untersuchung nicht bedarf, der Einzelstudie etwas von der zeichenhaften

Bedeutung zu geben, die in ihrer Gültigkeit und Verbindlichkeit erst eine Bemühung um Betrachtung und Verständnis der Geschichte rechtfertigen kann.

Das frühe Mittelalter steht da, wo es sich überhaupt schon zur Schule bequemt, unter dem bestimmenden Eindruck des Vorbildes. Die Bemühung, eigenen Wert zu erringen, führt noch zu nur undeutlichen Ergebnissen, und die Weiterbildung schweifenden Zierwerkes gerät ins Abstrakt-Maßlose. Was seiner Stufe geringen eigenen Könnens noch Vorbild, Schulung und Zucht zu bedeuten haben, zeigen die Werke aus der Zeit um Karl den Großen, die Münzen, wie auch vor allem die geschnittenen Steine. Abb. 1

Als ein erstes wichtiges Beispiel für die Benutzung antiker Vorbilder seien die Gemmen der Utrechter Buchdeckel genannt[13]). Sie sind als frühe Nachbildungen antiker Gemmen in ihrem Verhältnis zu echten Abb. 2—3 Stücken von besonders hohem Aussagewert. Härter, fester, vereinfachend folgen die Linien der neuen Werke der Gestalt, grenzen sie aus dem Bereich des Ungestalteten aus durch einen deutlichen breiten Kontur. Alle Binnenzeichnung und Modellierung ist nicht selbstverständliche, aus einem Grunde aufwachsende, organisch gestaltete Form, sondern grobe, isolierende Begrenzung in einzelnen Feststellungen über Auge und Nase, Wange und Hals. Der Abstand zur antiken Leistung mag so groß sein, daß gar nicht sofort einzusehen ist, es handele sich um Nachahmung. Eher wird man geneigt sein, aus den Möglichkeiten neuerer Zeit den Fehlschluß zu ziehen, ein vom Vorbild so verschiedenes Ergebnis sei bewußt abweichendes eigenes Kunstwollen. In einer mit Abbild und Reproduktion überfüllten Welt macht man sich die Seltenheit und Kostbarkeit von Gestaltungen in anderen Zeiten, ja bis ins frühe 19. Jh. nicht mehr klar. Auch ein verfärbender Einfluß von Byzanz her kann sich gerade für die Gemmen zu dieser Zeit kaum schon durchgesetzt haben; selten ist es so deutlich wie auf diesem Gebiete, daß es sich im wesentlichen um direkte Übernahme aus der Antike handelt. Die Wertschätzung der Gemmen Abb. 4—5 ist für das Mittelalter, mindestens für mehrere seiner Epochen gut bezeugt. Es wäre nicht einzusehen, wenn eine Kunst, die auch sonst überall, z. B. in der Buchmalerei, zu lernen willens ist, sich in der Gemmenherstellung anders verhalten hätte. Daß es hier nicht nur aus der notgedrungenen Stellung des Schülers zu der überlegenen älteren meisterlichen Kunst zur Nachahmung kommt, sondern es auch des Künstlers Wunsch und Willen entsprach, den bewunderten Stücken möglichst ebenbürtige Werke zu schaffen, ist deutlich und bei Berücksichtigung der Gemmenleidenschaft des Mittelalters selbstverständlich. Das frühe Mittelalter hat sogar Fälschungen hergestellt[14]), deren Absicht infolge der Verschiedenheit der Gestaltungen wahrscheinlich gar nicht mehr zu erkennen wäre, so weit treten aus der Sicht neuerer Zeit Urbild und Nachahmung auseinander. Die Vorliebe für Gemmen steht mit dem Siegeln und darüber hinaus mit dem antiken Urkundenwesen in engem Zusammenhang. Besonders die Karolinger siegelten gern mit römischen Steinen. Die Absicht, dem Vorbild antiker Gemmen nachzustreben, bestätigt sich damit aus einem größeren Kulturzusammenhang, auf den hier nicht weiter eingegangen werden kann.

In zwei Punkten gibt die Gemmennachahmung im Mittelalter noch wertvolle Hinweise auf das Verhalten einer vorbildabhängigen Frühzeit: einmal die besondere Neigung zum Ausprobieren im kleinen Format[15]), die W. Pinder als auch noch in späterer Zeit gerade für die deutsche, vergleichsweise besonders antikeferne Kunst als charakteristisch festgestellt hat, und zum anderen die Freude an technischen Schwierigkeiten, die keineswegs nur in Spätzeiten auftritt, denen sich andere Probleme der Formdarstellung erschöpft haben, sondern die in anderer Weise gerade bei Frühzeiten aus dem Willen zum Lernen und der Neigung zum Handwerklich-Praktischen zu beobachten ist.

Die neueren Arbeiten zur mittelalterlichen Gemmenkunde haben auf dergleichen Überlegungen nicht hingewiesen, sondern sind von der Auffassung des Mittelalters als einer einheitlichen, durchkonstruierbaren Entwicklung und der Annahme durchgängiger Christianisierung der Gemmen mit Ausnahme eines letzten kaum schon beachteten Aufsatzes von H. Wentzel zu eigentümlich farblosen Resultaten gekommen[16]). Immerhin ist ein sonst höchst mühsam zu sammelnder Stoff geboten, der es erlaubt, die dem Mittelalter gegenläufigen Epochen besonders deutlich zu erkennen, vor allem die Zeit Karls des Großen und die Friedrichs II. Auch in anderen Punkten zeigen diese und einige andere Zeitalter eine auffallende Ähnlichkeit mit der Renaissance. Das bietet keinen Widerspruch zu der eingangs fest-

gestellten Formverbindlichkeit der antiken Vorbilder für diese Zeiten. Es handelt sich nicht um dem 16. Jh. im Formausdruck vergleichbare Epochen, sondern um erste Ergebnisse des Ringens mit dem übermächtigen Vorbild, die in der Gesamtzeit des Nachstrebens erzielt werden. Es sind frühe Ergebnisse, und sie unterscheiden sich in ihrer Stufung auch in sich, im Anwachsen der Formate, in der Neigung zu stärkerer Verwendung der Plastik treten bis zur Gotik immer wieder Epochen auf, die an sich im Wesen untereinander und der Renaissance verwandt erscheinen. Sie bleiben aber dem Mittelalter als Gesamten verhaftet und können sich nicht frei durchsetzen, weil jene Stufe der Freiheit und des Wettstreites erst später, im 16. Jh. zu erreichen überhaupt möglich ist. Daß diese sogenannten kleinen Renaissancen von anderen Strömungen immer wieder überschichtet werden, korrigiert das Bild von der an dem Meistervorbild der Antike geschulten neueren Kunst, soweit es eine zu einfache, gleichsam auf ein Individuum bezogene Vorstellung wäre. Daß sich beide Anschauungen vom Phasenwechsel in der abendländischen Kunst und von ihrem schrittweisen Aufsteigen im Nachstreben, das die Kultur der Antike als vorbildgebend anerkennt, im ganzen mühelos miteinander vereinigen lassen, ja zusammengehören, beweist sich in der Beobachtung, daß die Kunst der Zeit Karls des Großen noch eine außerordentlich schmale Basis hat. Erst ein kleiner Kreis hat Teil an der Formgestaltung, der rasche Verlust der ersten Ergebnisse erklärt sich von daher mit. In der Zeit der Ottonen ist die Schicht schon breiter, tragfähiger. In der romanischen Kunst sind dann schon so weite Kreise erfaßt, daß nun die Vorstellung aller von der bildenden Kunst her angeregt werden kann. Auf diesen Ergebnissen aufbauend kann die Gotik in ihrer großartig sich entfaltenden Skulptur die breiten Bilderlesekenntnisse, die durchaus nicht von vornherein gegeben und selbstverständlich sind, in den großen Laienbibeln der Kathedralplastik nutzen.

Abb. 1 Die Epochen Karls des Großen und Friedrichs II. sind einander schon in der Weise ähnlich, wie die Denare[17]) und Augustalen der Herrscher, ähnlich den Münzen Theoderichs und ähnlich Pisanello und der Medaillenkunst der Renaissance, einen besonders deutlichen und genauen Anschluß an die Antike finden. Für die Karolingische Renaissance hat H. Neumann[18]) die starke klassizistische Abhängigkeit von Rom fesselnd geschildert und ihre bisher als merkwürdige Einzelheiten behandelten Züge einem allgemeinen Bilde von den Bestrebungen dieser Zeit eingeordnet, als einer ersten Bewußtheit der Wiederaufnahme klassischer Kultur in Dichtung und Kunst, in Geschichtsschreibung und Humanismus, in Sammelwesen und kopierender Bemühung. Antike Ausstattungsstücke werden mit Erlaubnis des Papstes aus Rom und Ravenna hinweggeführt, und so wie später die Renaissance in der romanischen Zeit eine Vorzeit ihres Strebens erkennen wird, läßt Karl der Große die Reiterstatue Theoderichs nach Aachen bringen[19]). Die Bedeutung der karolingischen Epoche für die abendländische Kultur kann gar nicht überschätzt werden, eben gerade weil sie von einer ganz schmalen Basis aus den Zusammenhang zwischen Abendland und Antike sicherte und für alle Folgezeit von neuem entscheidend und verpflichtend begründete[20]). Die Studienreise nach Rom, die allen klassizistischen Epochen immer mehr zum Bedürfnis wird, hat im 8. Jh. ihre erste Stadtbeschreibung[21]). Bis in Einzelheiten der Bautechnik wird die antike Baukunst wieder lebendig gemacht[22]). Die Buchmalerei[23]) überliefert antike Terenzillustrationen, die sogar in der Renaissance noch wiederaufgenommen werden[24]), und das antike Thema der Reiterstatue, das von so großer Bedeutung für die abendländische Kunst werden sollte, wird hier wieder aufgenommen. Die Zeit der Ottonen brachte ebenfalls eine entschiedene, wenn auch durch das Vorherrschen byzantinischen Einflusses veränderte Einstellung auf die Antike. Eine ganz in sich folgerichtig antikische Haltung ist wieder bei Friedrich II. zu beobachten, wo eine charakteristische Reihe sprechender, ähnlicher Einzelzüge zur Geltung kommen, die E. Holler in einer ungedruckten Marburger Dissertation[25]) zusammengetragen hat. Die Wiederaufnahme der römischen Bauinschrift, des Triumphbogens, die Wiederherstellung von Bauten der Antike, das Wiederaufgreifen der Technik, Porphyr zu Bildwerken zu verwenden[26]), das Sammeln von Antiken und die Veranstaltung besonderer Ausgrabungen bieten auf dem Gebiete der Kunst Entsprechungen zur Zeit Karls. Wie sehr diese Einzelheiten der Kunstgeschichte einer einheitlichen Anschauung entspringen, zeigt sich auf dem Gebiete der Dichtung und Geschichtsforschung[27]) nicht minder als im Staatsleben und der Lebensauffassung des

Abb. 8—9

Herrschers selbst. Sehr selten wird sich sonst im Mittelalter außerhalb des Hofzeremoniells[28]) eine so tiefe Einwirkung renaissancistischer Ausdeutung bei ikonographischen Gehalten, die bereits christlich festgelegt sind, wahrnehmen lassen, wie für das Thema der Fortuna in Friedrichs II. Fortuna caesarea[29]). Die starke Einwirkung der Antike, die sich im Zeremonialwesen am deutlichsten ausprägt, gibt im ganzen nur den Höhepunkt einer Bewegung an, die fast das ganze 12. Jh. umfaßt und noch weit in das 13. Jh. hineinwirkt. Die sich mehr und mehr zusammenschließenden Einzelfeststellungen können nicht mehr als Sonderfälle behandelt werden, wie dies früher lange geschehen ist, sondern haben eine allgemeine Bedeutung für die renaissancistische Haltung des Zeitalters. Magische Vorstellungen der Frühzeit wirken nach[30]) und geben einen Hinweis dafür, daß diese Kultur noch keineswegs auf der Höhe einer freien Entfaltung ihrer Möglichkeiten angelangt ist. Ein Blick auf die neueren und neuesten Ergebnisse der Forschung zeigt aber, daß von einem entschiedenen Phasenwechsel gesprochen werden muß. Er umfaßt die ganze abendländische Kultur, prägt sich nicht nur in Italien scharf aus[31]), sondern auch in Frankreich, nicht minder im Norden[32]). Auch eine bisher so isoliert scheinende Gestalt, wie der als ein sonderbarer Vorläufer der Renaissance wieder und wieder erwähnte Antikensammler Bischof Heinrich von Winchester[33]) gewinnt endlich eine ganz selbstverständliche Stellung in dieser Epoche. Daß die romanische Zeit trotz allem noch der Frühzeit der abendländischen Kultur zuzurechnen ist, daß die Antike noch nichts von der Autorität des Lehrmeisters eingebüßt hat, zeigt die Tatsache, daß sich alles Bilden und Gestalten noch in der Fläche hält oder ihr nahe bleibt. Die sich erst allmählich ausbildende Kunst bevorzugt das Relief[34]) als diejenige Gattung der Plastik, die aus einer bestimmten, festgelegten Ansicht begriffen werden kann und dem Lernenden den Anhalt der einheitlichen Ebene bietet. Die romanische Kunst ahmt die bei weitem reichere der Antike da nach, wo diese die zugänglichsten, am leichtesten reproduzierbaren Lösungen bietet. Sie greift gern zu den Reliefgestaltungen der Spätantike, die den Wünschen nach Einfachheit und Vereinfachung fast schon auf halbem Wege entgegenkommen[35]). Eine breitere Auseinandersetzung mit den Gestaltungsproblemen der Freiplastik, die sich gern noch in architektonischer Bindung oder wenigstens in baulichem Zusammenhang hält, wenn sie nicht überhaupt vom Relief her versucht wird[36]), ist erst gegen Ende dieser Epoche, besonders in den Büsten der Zeit Friedrichs II. zu beobachten[37]). Für die durchgängige wissentliche und willentliche Schülerschaft der neueren Kunst spricht auch die Beobachtung, daß die Künstler sich meist an die nächstliegenden Vorbilder halten[38]). Die einmal gefundenen Lösungen nachzuahmen, ist jedem Schüler leichter, als neue selbständige zu geben. Die Vorzüglichkeit der Nachahmung in Einzelfällen sagt, wie jede allgemeine Beobachtung in der Kunsterziehung auch sonst lehrt, noch nichts über die Sicherheit des eigenen Könnens aus.

Abb. 6—7

Abb. 10—12

Abb. 8—9

Welche Rolle die Antike in der Gotik und überhaupt im späteren Mittelalter spielt, ist noch nicht deutlich[39]). Nur das italienische Quattrocento, dem das folgende Kapitel gilt, ist näher erforscht. Im ganzen ist es wahrscheinlich, daß die Bedeutung der Antike für das spätere Mittelalter viel zu gering eingeschätzt worden ist, wenn sich auch der Wechsel der Hauptphasen in einem Nachlassen der Einwirkung der Antike von der zweiten Hälfte des 13. Jh. bis zum Ende des 14. Jh. deutlich abzeichnet. Aber man wird sich davor hüten müssen, die Gotik insgesamt als ein antikefernes Zeitalter zu kennzeichnen. Möglicherweise wird ein näheres Studium über die Antike im Barock, für das noch viel zu tun ist, Aufschlüsse bringen, die sich in der Vergleichung der kunstgeschichtlichen Phasen dann auch für die Gotik von Wert erweisen.

Die Lage scheint in manchem Betracht vergleichbar zu sein. Zumindest hat das Barock die von der Renaissance erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten in ähnlicher Weise genutzt, wie die Gotik die von der romanischen Zeit gegebenen Grundlagen verwertet. So wie im französischen Barock eine ausgeprägte klassizistische Strömung mit überraschend enger Bindung an die Antike zu beobachten ist, so ist in dem gleichen Lande die freie und große Anwendung der Kenntnisse in den hochgotischen Reimser Skulpturen[40]) zu bedeutend, als daß es sich nur um einen isolierten Einzelfall handeln könnte. Zu einer näheren Eingrenzung fehlt es aber noch an Einzeluntersuchungen[41]). Über die Rolle Burgunds in der neueren Kunst und über das Einwirken eines Hellenismus alexandrinischer Färbung[42]), auf das später

noch kurz zurückzukommen sein wird, ist noch zu wenig bekannt. Für eine Einordnung fehlen allenthalben noch die Maßstäbe. Hier kann zunächst nur nachdrücklich auf die Aussage von K. Simon hingewiesen werden, die wahrscheinlich in hohem Maße zutrifft:

> ... daß nicht eine ständig sich steigernde Tendenz besteht, etwa in Form einer zum 16. Jh. hin gerade ansteigenden Linie, sondern es gibt ein Auf und Ab; und bei vertiefter Kenntnis des Mittelalters würde sich vielleicht ergeben, daß dieses Auf und Ab nicht nur im Großen bei Spätromanismus und Gotik festzustellen ist, sondern sich in kleinerem Maßstab öfter wiederholt. Gerade hier wird es gelten, in geduldiger Einzelarbeit vorzugehen und voreilige Schematisierung zu vermeiden, die bei einem so komplexen Gebilde wie „dem Mittelalter", besonders verhängnisvoll sein würde. Auch der Anteil der verschiedenen Länder ist hier verschieden[43]).

Wie sehr das Durchverfolgen vermeintlich ununterbrochener zielstrebiger Entwicklungen, die dem Bilde der europäischen Kunstgeschichte eingezeichnet wurden, und die Nichtbeachtung des Verlaufes in der nachmittelalterlichen Kunstgeschichte die nähere Erforschung des Mittelalters gehindert hat, zeigt sich, von den Problemen des Bildnisses zu schweigen, besonders eindrucksvoll in der Frage der Perspektive. Die Fachliteratur steht noch unter dem Eindruck der suggestiven Studie E. Panofskys und zieht die aperspektivischen und antiperspektivischen Phasen kaum in Betracht. Am Beispiel der Ge-
Abb. 13—18 schichte der Trajanssäule hat W. Haftmann vorzüglich gezeigt, wie verschieden stark die Beachtung eines solchen Monuments zu verschiedenen Zeiten sein kann und wie sich schon von hier aus auch für das Mittelalter eine jeweils veränderte Einstellung zur Antike ablesen läßt[44]).

DORNAUSZIEHER I

Um für das Mittelalter die allmähliche Aneignung des aus der Antike übernommenen Lehrgutes an einem Leitthema zu zeigen, ist das oft herangezogene[45]), aber nicht in übersichtlicher Zusammenfassung
Abb. 19—30 behandelte Beispiel des Dornausziehers besonders geeignet. Es ist wichtig, festzustellen, daß der kapitolinische Spinario zunächst nicht eigentlich als das Leitstück anzusehen ist, ja vorerst auch sogar das Vorbild nicht sein konnte, wenn die Rolle der Spätantike richtig gekennzeichnet worden ist. Sowohl inhaltlich wie formal scheint man zunächst, wie auch später nebenher, auf andere Vorbilder, besonders auf provinzialrömische Terrakotten zurückgegriffen zu haben.

Durchmustert man den antiken Bestand, so ist die erstaunlichste Wahrnehmung die allmähliche, vom Inhalt ausgehende Zersetzung der ursprünglichen klassizistischen Gesinnung und Haltung. Die klassizisierende Lösung befriedigt nicht lange. So sehr sie als einmal gewonnene vorbildliche Form ihre Kraft darin erweist, daß sie an sich gültig bleibt und als klassisch-klassizistische Formung, als eine allgemein anwendbare Formel in den Bestand des allgemeinen bildungswichtigen Kunstgutes eingereiht wird[46]), so verschieden sind die Variationen auf das Thema, die noch gefunden werden. Darunter befinden sich
Abb. 25—27 solche wie Cherchel und Castellani, die das Motiv ins Alltägliche oder Natürliche übersetzen und aus
Abb. 22 einer besonderen lyrischen oder realistischen Einstellung, die von verwandten Zeiten und Haltungen von neuem gewürdigt wird[47]), eigene Werte ziehen. Wie später das Thema aus einer unverbindlich
Abb. 23—24 werdenden christlichen Ikonographie oder aus einer gewollt subjektiven Einstellung noch einmal neue Anstöße erhält, so zeigen auch in der Antike Versuche einer subjektiven neuen Auffassung die allmähliche Erschöpfung des Gehaltes[48]). Es treten Stücke auf, die unter einer der Zeit noch bewußten, aber selbst willentlich nicht mehr zu erzielenden Normalhöhe der künstlerischen Qualität bleiben. Der Versuch, den nun kunstgeschichtlich gewordenen Wert festzuhalten, führt zur Kopie, nicht nur in musealer Setzung, sondern darüber hinaus in Anwendung auf das gegenwärtige Leben. Diese Verwendung geht großenteils von literarischen und außerkünstlerischen Assoziationen aus und verliert sich dann in entwertender kunstgewerblicher Benutzung[49]).

Mit der Spätantike, der Provinzialisierung der Kunst wird das Lied in erbarmungswürdiger Weise zersungen. Der Überdruß am bereits gültig Formulierten führt zur Zerstörung der Form vom Inhalt her, wofür die Variante des Dornausziehermädchens besonders bezeichnend ist. Sie muß nicht von vornherein und nicht immer eine Lösung sein, die bedenklich wäre. Sie zeigt aber, wie auch in der neueren Kunst, die gleitende Skala[50]). In unsicher werdender Zeit, die alle Möglichkeiten zu kennen scheint, aber keine mehr beherrscht, entsteht, wie auch später in manieristischer Spätstiligkeit und vermeintlicher, unverbindlich erscheinender Wahlfreiheit, der Kitsch. Mangel an geistiger Disziplin und Gespaltenheit der Existenz lassen provinzielle erotisch bestimmte Dornauszieherinnen zu, die anders als in dem schuldlosen griechischen Dasein und verschieden von hellenistischer Sinnlichkeit nicht nur derb, sondern plump und formlos aus der Beinstellung einen in seiner Absichtlichkeit verstimmenden, überdeutlichen Witz ziehen. Solche Stücke erklären sich aus der Überanstrengung des Themas und sind insofern Verzerrung und Karikatur[51]), zum Teil ohne eigentlich als Karikatur gemeint zu sein. Es handelt sich eher, wenn auch wohl unbewußt, um Befreiungsversuche aus nihilistischer Verzweiflung. Die fast durchgängige Beliebtheit, die das Thema des Dornausziehers, anders als viele andere plastische Formulierungen der Antike, zu fast allen neueren Zeiten genossen hat, erklärt sich nicht allein aus der Lust, ein unerschöpflich variables Thema neu zu interpretieren, sondern vor allem daraus, daß ein großer Vorrat von verschiedenen Gehalten und Formen schon in verschiedenen Phasen der Antike gefunden worden ist, der nun die jeweils verwandten Phasen der neueren Kunst anspricht. Es ist die Natürlichkeit des Themas, die liedhafte Lieblichkeit, der dankbar empfundene Mangel an großem Anspruch und abweisender Strenge, das Gefällige und Eingängige, was in Antike und Neuzeit sein Publikum findet, und zugleich die Häufigkeit der Darstellung in Plastik, Malerei und Kleinkunst[52]), die dem künstlerischen Problem immer wieder Beachtung sichert und neue Variationen ermöglicht.

Das Vorkommen in Malerei und Plastik beweist, daß das Thema bekannt und weit verbreitet war. Dies kann auch, wie sonst noch oft, als Zeichen dafür gelten, daß der Gehalt eines Werkes der bildenden Kunst von hoher, auf die Form einwirkender Eigenbedeutung ist. Inhalte und Formen sind jedenfalls gerade bei diesem Themen- und Darstellungskreis wechselnder Zuordnung fähig. Im Bereich der mittelalterlichen Vorstellungen ließ sich dem Inhalt mühelos eine feste Stelle anweisen. In der Folge der Monate wird häufig der März als der Monat, in dem man anfängt, barfuß zu gehen, durch den Dornauszieher verbildlicht[53]). Da das rein Ästhetische dem Mittelalter noch kein für sich bestehender Wert sein kann, ist es gerade das Interesse am Inhaltlichen, das diese Zeit am Thema und damit an der Formaufgabe festhält. Offenbar setzt sich dann die Bedeutung der künstlerischen Gestaltungsaufgabe durch. Zumindest ist es auffällig, daß gerade die wichtigeren Beispiele des 12. Jh. isoliert auftreten. Ein bemerkenswerter Fund in Ungarn zeigt in der Vermischung verschiedener inhaltlicher und formaler Motive, unter denen sich auch das des Dornausziehers mit befindet, wie sehr sich inhaltliche und formale Interessen überlagern und sogar durchdringen können[54]). Es hieße die Möglichkeiten des mittelalterlichen Künstlers und das plastische Schaffen gerade der Frühzeit falsch einschätzen, wollte man den Miniaturen eine besonders bedeutende Rolle für die Plastik zuweisen. Die formale Entwicklung des Themas muß sich gerade für die Plastik in der Hauptsache an der Plastik vollzogen haben, sowenig die Flächenhaftigkeit früher Plastik und die Plastizität späterer Malerei in Abrede gestellt werden soll.

Das Problem des Dornausziehers stellt sich vielleicht am deutlichsten, wenn man zunächst das Gestaltungsergebnis heranzieht, das die primitive afrikanische Kunst aus dem Vorbild des Dornausziehers hat ziehen können. Die wenn nicht auf die Fläche so doch auf eine gewisse blockhaft-brettartige Dicke der Reliefausdehnung eingeschränkte Kunst läßt bei der kleinen Tonfigur des Münchener Museums für Völkerkunde Arme und Beine, sogar den Körper in zwei rechtwinklig zueinander gestellte Reliefschichten einsinken[55]). Der Versuch, eine räumliche Lösung zu gehen, scheitert daran, daß der Vorstelligkeit das raumerobernde Können fast völlig fehlt und im Konstruierenden geradezu ägyptischer Winkelstarre steckenbleibt. Der Dornauszieher am Sockel der Platte des Bronzegrabmals für Erzbischof Friedrich von Wettin (gest. 1152) im Magdeburger Dom ist auch von freiräumlicher Bildung noch weit entfernt. Eine noch vergleichbar gewinkelte blockhafte Bezogenheit läßt sich noch in dem engen

Anschluß an Hintergrund und Bodenplatte erkennen. Aber in der Starre werden nun auch Schrägen gegeben, die die im ganzen auf Vertikale und Horizontale beschränkten Bewegungen, wenn auch auf Kosten einiger fehlerhaft erscheinenden Unklarheiten verdeutlichen. Der Weg zu einem allmählichen Verstehen des Vorbildes scheint bereits vorgezeichnet, es bedurfte aber noch mancher, verschieden ansetzender Versuche, bis dies völlig gelang.

Abb. 20 Der Dornauszieher von Grandson ist völlig in die Reliefflache gestellt und von vorstelliger Logik beherrscht. Auch hier kann das künstlerische Problem noch nicht befriedigend gelöst werden. Gerade aber in dem, was besonders frühzeitlich-einfach scheint, steckt Entwicklungsfähiges. Der Verzicht auf die vollplastische Figur, die Rückübersetzung ins sichere Relief ermöglicht die ganz vorstellige und scheinbar unkünstlerisch ausgedrückte Gesamtbewegung der Arme, die Schultern und Rücken über den Kopf zieht. In Wahrheit ist hier die Vorstufe zu späteren Lösungen gegeben, die dann im räumlich erfaßten Stück eine solche Vereinheitlichung der Bewegung beider Arme deutlich und selbstverständlich darstellen können[57]). Die am Kapitell von Grandson so betonte Handlung des Dornausziehens gibt, wie die ganze Figur überhaupt, einen Begriff davon, wie weit diese archaische Kunst Antikes sehen, auffassen und wiedergeben konnte.

Für die stufenweise Eroberung des Vorbildes, die allmähliche Steigerung des bildnerischen Vermögens und seiner Orientierung an immer bedeutenderen Vorbildern bietet die Reihe der mittelalterlichen Dornauszieher vorzügliche Beispiele[58]). In Freiburg ist die Beherrschung der Figur schon viel weiter fortgeschritten. Wenn die Gestalt auch ebenfalls völlig ins Relief zurückgesetzt ist, so gibt sie in Stellung und Schräghaltung des Kopfes doch schon eine größere Richtigkeit der Auffassung. Eine bestimmtere Würdigung der Funktion der Gliedmaßen läßt sich auch in der Verstümmelung des Werkes noch erkennen. Die in Magdeburg und Grandson noch beherrschende Stufe der Vorstelligkeit ist überwunden. Alle mittelalterlichen Dornauszieher sind in strenger Vorderansicht aufgefaßt. Die Einsicht in Körperbau, Achsenlagen und Verschiebungen in der Bewegung ist in Parma noch weitergetrieben. Hier scheint eine gewisse Selbständigkeit gegenüber den vereinfachenden Aussagen der provinzialrömischen Terrakotten schon deutlich zu sein, die nun als Vorlagen an Bedeutung verlieren.

Für die letzten Jahre des 12. Jh. ist die erste sichere Nachricht über den kapitolinischen Spinario überliefert, aus der hervorzugehen scheint, daß er schon vordem bekannt gewesen ist[59]). Noch ist dieses Vorbild unerreicht und unerreichbar. Es ganz zu verstehen, liegt außerhalb der Möglichkeiten romanischer Kunst. Aber es ist als Aufgabe erfaßt, und die ersten, schwersten Schritte sind getan. Die roma-

Abb. 19 nische Zeit gibt dem späteren Mittelalter die Grundlagen. In Wien[60]) ist möglicherweise kein Dornauszieher und auch kein ähnliches Thema aus dem Umkreis der Märzdarstellungen gemeint. Ohne die vorausgehende Bemühung um das Problem verschieden geführter Gliedmaßen bei räumlicher Auffassung der Figur wäre diese Stufe schlichter Sicherheit der Darstellung in den Gelenken verschieden gewinkelter und gedrehter Arme und Beine nicht möglich. Das 15. Jh. wird dann den Dornauszieher von neuem zum Gegenstande eines sorgfältigen Studiums machen und, die in ihm enthaltenen Lehrmöglichkeiten ausschöpfend, mit den Weg zur völligen Beherrschung der Figur und der plastischen Form freimachen, die im 16. Jh. erreicht ist.

IV.
ZWEITES KAPITEL

FORMSTUDIUM

DORNAUSZIEHER II

Nach der Hochgotik, im 15. Jh., besonders in dem durch den mit der Antike gemeinsamen Raum begünstigten Italien, setzt ein erneutes Antikenstudium ein. Die erste Stufe künstlerischer Leistung ist überwunden, die Darstellung in der Fläche als das zunächst wichtigste Erfordernis bildender Kunst ist von neuem möglich gemacht. Die Reliefgestaltung, die in der Weltgeschichte der Kunst eine Aufgabe gewesen ist, die in der Frühzeit ganze Zeitalter und Räume, ja ganze Völker und Kulturen als ein Hauptanliegen beschäftigt hat, ist in der Schulung am Vorbilde wiedergewonnen. Nun, der ersten grundsätzlichen Ergebnisse sicher, wenden sich die Künstler den Einzelproblemen zu, den schwierigen Teilfragen, die noch nicht bewältigt sind. Dieses Studium nach der Lehrzeit, diese Selbstbeschäftigung, die sich nun auch aus eigenem Antrieb und eigenen Bedürfnissen neue Aufgaben stellt, macht auch den Dornauszieher aus einem Vorbild zum Objekt von Studien. Er ist nicht mehr ein Formvorbild an sich, auch sein inhaltlicher Bezug bedarf nun keiner direkten Anwendung mehr, sondern aus Form und Inhalt können jetzt ganz verschiedene Fragen herausgelöst werden. Die Form muß herhalten, um verschiedene Inhalte einzuschließen, und der Inhalt wird verschiedene Formen annehmen. Die Hauptarbeit der bildenden Kunst, etwas aus der unendlichen Wirklichkeit der Gegenwart herauszureißen und einen Gehalt in eine Gestaltung zu bannen, kann sich in der frühen Kunst kaum anders als über den Umweg der Nachahmung des Vorbildes vollziehen, wenn es nicht zu ganz primitiven Lösungen kommen soll, die das allmähliche Aufsteigen der Kunst ins Unabsehbare verlangsamen oder sogar, wie bei isolierten primitiven Kulturen, verhindern. Der Umweg, von der Darstellungsweise vorbildlicher Kunst der voraufgegangenen Kultur zu lernen, hat den Weg der abendländischen Kunst ungemein erleichtert. Seit dem 13. Jh. wird das Verlangen immer drängender, eigene neue Anliegen darzustellen, für die es keine Vorbilder gibt, ja gar nicht geben kann. Es kommt zu einer starken Erweiterung der ikonographischen Grundlagen, die Themen gewinnen eine große, vordem unbekannte Mannigfaltigkeit. Ohne die Orientierung an einem bereits festgestellten Bestande ist aber auch eine solche Ausweitung nicht denkbar. Je weiter die Kultur aufsteigt, desto größer wird ihr Horizont. Sie sieht nun auch weiter in die Antike hinein und findet in ihr mehr, als sie bis dahin aus der Nahsicht wahrnehmen konnte. Mit den steigenden Ansprüchen an sich selbst schreitet sie auch weiter in die Antike zurück und entdeckt Neues und Anderes. Die Distanz wird größer, sowohl historisch-zeitlich als auch in der Verpflichtung der Bindung. Die Versuche haben nicht mehr nur im Ergebnis eigenen Wert, sondern schon in der selbständigen Stellung der Aufgabe.

Es ist nicht nur das ausreichend behandelte Problem der Ansichten[1]), deren unerschöpflicher Reichtum nicht nur in der Ebene, sondern auch im Raum aus wechselnden Blickwinkeln genossen werden kann, was den Dornauszieher auch für das 15. Jh. zu einer wichtigen Gestalt macht, sondern die Bequemlichkeit der Variation, die Form und Inhalt gleichermaßen zulassen. Wie die Gliederpuppe der Renaissance eine ungemein große Zahl von Möglichkeiten enthält, so wird der Dornauszieher in dieser Epoche der ersten Studien nach der Natur, in einer Zeit, die der bloßen Anleitung durch eine vorbildliche Formel nun schon entraten zu können glaubt, modellhaft benutzt[2]). Ein mittelgroßes Format, das zu bewältigen immerhin noch Schwierigkeiten genug bieten kann, aber keine unüberwindlichen Hindernisse mehr hat, kommt gelegen, um sich an ihm die verschiedensten Aufgaben zu stellen. Man kann die Figur aus Nähe und Ferne betrachten, in verschiedene Ansichten und Blickpunkte rücken, also einen wechselnden Abstand im Raum ausprobieren. Man kann sie bekleiden, männlich oder weiblich ein wechselndes Alter

darstellen, ihr die verschiedensten, ihr gemäßen Beschäftigungen zuteilen, sich abzutrocknen, sich einen Strumpf anzuziehen, einen Schuh auszuziehen. Immer wird die Gestalt aber noch in aller Verwandlung als Objekt spürbar bleiben und einen Wesenskern behalten, der sich nicht auflösen oder völlig anverwandeln läßt. Immer wird in allen Lösungen noch ein Abstand zur Antike ablesbar bleiben, den selbst die tüchtigsten Leistungen nicht vergessen machen können, die Distanz zu etwas bereits Gestaltetem. Die völlige Aneignung der Form, die Selbstverständlichkeit des Besitzes wird erst im 16. Jh. möglich.

Bezeichnend ist, daß die Studien zum Dornausziehproblem sich zuerst und zumeist in der Malerei[3]) vollziehen. Das bedeutet, daß der Modellwert und der Wert als Distanzmaß und Anzeiger des Ansichtswinkels sehr hoch eingeschätzt wurden und daß es auf solche Fragestellungen, auf die Beherrschung des Raumes in der Fläche mit Hilfe festgestellter Körper, der Kunst dieser Stufe wesentlich ankommt. Das Formproblem der Verkürzung gerade an einem so schwierigen Vorwurf zu studieren, mußte dieser Zeit, die den Ausdruckswert extremer Verkürzungen entdeckt, willkommen sein. Selbst bei den Rückübersetzungen in die Fläche wie auf Brunelleschis Konkurrenzrelief für das Baptisterium mit dem Opfer Isaaks ist diese Fläche als Tiefenraum gemeint[4]), was auch die Übereckstellung der Figur, die im Quattrocento so beliebt werden wird, ausweist. Die Statue in der Freiplastik anzuwenden, besteht noch keine Veranlassung. Die hier gegebenen Probleme sind noch zu schwierig, um für die große Skulptur, die einfachere Gestaltungen bevorzugen muß, schon fruchtbar gemacht werden zu können. Wo es versucht
Abb. 21 wird, geschieht es bezeichnenderweise in Statuetten[5]). Der Kleinplastik des 15. Jh. kommt überhaupt insofern ein großer Wert zu, als hier vieles im Kleinen ausprobiert wird, was das 16. Jh. dann im großen Format wagen kann.

Das glückliche Zusammentreffen des reizvoll erzählenden Motives und der natürlichen Stellung hatte schon das Mittelalter angezogen. Nun in der Zeit der ersten Studien nach der Natur kommt die Form auch dem Naturstudium zu Hilfe. Tikkanen[6]) hat mit als erster, wenn auch in einem gewissen naturwissenschaftlichen Positivism befangen, gezeigt, daß schon die anscheinend natürlichen Äußerungen des Menschen in Stellung und Bewegung kulturbestimmt sind und also einem Stilzwang unterliegen, was bis heute noch kein selbstverständlicher Besitz kunsthistorischer Methode ist. Jede Modellanordnung gibt also schon Form, was besonders da, wo es sich um Abbild von Kult und Tanz handelt, rasch einzusehen ist. Auch das Naturstudium ist von formalen Studien bedingt und die Form erweist sich
Abb. 33 hier wiederum als dem Inhalt insgeheim bevorrechtigt. Die ersten Schritte des Naturstudiums sind also auch keineswegs frei und selbständig, sondern folgen, wenn nun auch schon in gelockertem Abstande den Gegebenheiten, die für die Gewinnung der Formsprache verbindlich waren. Das Naturstudium bezieht sich auf Form und Formel zurück (oder verlegt diese festgestellten und wiedergefundenen Formen nach außen in die Welt). Die Macht des Vorbildes bleibt auch hier noch, wenn auch nicht mehr unmittelbar, sondern verdeckt und oft geradezu versteckt wirksam und wird sich erst später allmählich auflösen[7]). Zudem geht für das 15. und 16. Jh. mit der Entdeckung der Natur die Entdeckung des Hellenismus zusammen, dessen unabsehbare Bedeutung für die Renaissance von der Forschung mehr noch geahnt wird, als daß sie schon richtig gesehen, belegt und in die Kunstgeschichte eingerechnet
Abb. 22 wäre. Riccios berühmte Statuette des Dornausziehers als eines Knaben mit zerschlissener Hose ist ohne Einwirkung hellenistischer Kunst undenkbar[8]).

Abb. 23—24 Hochrenaissance und Folgezeit beschäftigen sich mit dem Thema des Dornausziehers[9]), dessen Behand-
Abb. 26—30 lung hier abgebrochen werden muß, weiter. Ihre Stellung zu den Leitwerten antiker Plastik wird an
141 anderen Beispielen noch zu behandeln sein.

Im 15. Jh. werden dem Relief nicht mehr nur Anordnungen allgemeiner Art für Reliefdarstellung ent-
Abb. 31—34 nommen, wie im frühen Mittelalter. Es wird auch nicht mehr Figur nur bewältigt, indem sie in die Fläche zurückgedrängt wird, auch werden spätantike Reliefs nicht mehr bloß aus Vorbildzwang in andere Flächendarstellungen übertragen, sondern antike Reliefs werden nun auch benutzt, um erste Versuche zur Darstellung freikörperlicher Figur zu machen. Das Sarkophagstudium, das im 15. Jh. seinen Höhepunkt hat, ist für diese Zeit und die von der Kunst gewonnene Stellung bezeichnend[10]). Man hält sich noch an die erwünschte Ein-Ansichtigkeit des Vorbildes, löst aber nun Einzelfiguren

aus dem Relief ab und entwickelt sie als Freifiguren. Dazu benutzt man auch in zunehmendem Maße solche Sarkophage, die für dieses Verfahren vermöge ihrer eigenen kunstgeschichtlichen Stellung als klassizisierende Verarbeitungen von Anregungen klassischer Freiskulpturen besonders geeignet sind. Solche Sarkophage und Reliefs aller Art werden auch weit über das 15. Jh. hinaus bis zu Poussin, David und Feuerbach immer wieder, besonders für antiquarische Einzelheiten zu Rate gezogen. Ihre unbestreitbare anregende Kraft hat in Wahrheit wenig Eigenes, sondern ist mehr noch als Vermittlung von Bedeutung, als ein kunstgeschichtliches Abbildungswerk, das durch das Bereitstellen, ja durch den Abbau der großen Form von Wert ist. In allen diesen Reliefs sind Bildideen, Formmotive und ikonographische Gehalte in ihrer Abstimmung aufeinander aufbewahrt. Allgemein menschliche Haltungen und Handlungen haben einen Ausdruck in einem anwendbaren, gültigen besonderen Verhältnis von Form und Inhalt gefunden. Diese syntaktischen Lösungen mußten dem Quattrocento besonders gelegen kommen. Auch Künstler hoher eigener Leistung wie Raffael[11]) werden aus den scheinbar geringen Anregungen noch bewundernswerte Ergebnisse ziehen. Wenn der Nachweis, daß Tizians Himmlische Liebe auf eine Sarkophagfigur zurückgeht, als geglückt angesehen werden muß[12]), so ist eine solche Benutzung[13]) selbst da, wo eine völlige Verwandlung stattfindet, doch nur damit zu erklären, daß hier der verwandte Genius durch das Relief bis zum Urbild hindurchgesehen hat, wie später in der Kunstgeschichte Winckelmann von unsäglich kümmerlichen Linienstichen aus bis zum griechischen Urbild vorzudringen vermochte. Zeiten gezwungener, manieristischer Haltung werden noch spät für die Abblendwirkung dankbar sein, die solche Reliefs der strahlenden Helle der großen Kunst geben, und aus dem gedämpften Lichte jenes Maß an Anregung ziehen, das ihrer Nervlichkeit entspricht. Eines der bedeutendsten Werke von Ingres, dem großen Manieristen des 19. Jh., die große Baigneuse des Louvre, geht auf eine Anregung von einem Sarkophagrelief zurück[14]).

Der Gehalt an formelhaften Werten ist es, der den Sarkophagen eine so große Bedeutung sichert. Wie sehr das 15. Jh. als eine Zeit, die nun der Unbedingtheit der Verpflichtung eines Vorbildes nicht mehr unterliegt, aus der ersten Gewißheit anwachsender eigener Kräfte es liebte, zum weniger Verbindlichen der Anregung zu greifen, zeigt sich auch darin, daß Musterbücher[15]) ein wesentliches Werkstattrequisit werden, in denen der Formenschatz, dessen sich der Künstler für verschiedenste Zwecke zu bedienen wünscht und den er stets zu Rate ziehen können will, als ein bereites Lexikon der Vokabeln und Redewendungen der Kunstsprache präpariert ist[16]). An diesem Sinn des Musterbuches ändert nichts, daß viele Künstler es sich trotz der Fülle des für eigene Studien nutzbaren Stoffes nicht selbst zubereiten, sondern fertiggestellt, auch in den vervielfältigten Beispielsammlungen der Stiche benutzen. Im ganzen sind es gerade die fleißigen Schüler, die die besten und größten Studienbücher besitzen, und die schwächsten, die die Hefte der anderen am eifrigsten nachlesen.

Das Sarkophagstudium zeigt, daß es sich im Quattrocento nicht mehr um die Stufe einer absoluten Distanz zum Vorbild, sondern um eine relative Distanz zum Aussagewert handelt. Der Abstand des Formvermögens verringert sich mit dem Wachsen des zeitlichen Abstandes. Zugleich mit der Entfernung von der Antike kommt man ihr im Verstehen näher, übersieht sie auf eine größere Strecke und in einem reicheren Stoff. Auf der Stufe des Formstudiums setzt sich nun auch das Interesse an den sachkundlichen Einzelheiten durch. Das antiquarische Interesse durchmustert die Überlieferung und erschließt sich neue Quellen, noch nicht um der Antike selbst willen, erst recht nicht aus dem Gefühl eigener Ohnmacht und geringer Qualität eigener Leistung, sondern in dem eifrigen Bestreben, alle Einzelheiten aufzunehmen, aus denen sich ein breiterer Wert ziehen läßt[17]). Die Schöpfungen der Antike werden weder aus einer differenzierenden Einstellung als verschiedenwertig begriffen, noch werden sie gleich gültig aus historischem Verstehen, sondern über die Auswahl entscheidet die Bedingung der künstlerischen Benutzbarkeit. Damit unterscheidet sich die Einstellung der Künstler-Antiquare des 15. Jh. deutlich von der späterer Altertumsforscher. Charakteristisch ist, daß die Bedingungen des Formats völlig fallen und nicht nur Gleiches auf Gleiches angewandt wird, wie bei den mittelalterlichen Gemmen, sondern auch Kleines auf Großes bezogen werden kann. Das Studium der Kleinkunst, der Gemmen und besonders der Münzen[18]) erhält eine allgemeine Bedeutung. Archäologische und antiqua-

rische Studien scheinen in der Zeit vor dem 16. Jh. überhaupt abgelöst von einem künstlerisch oder kulturell Schöpferischen noch nicht vorzukommen. Gerade für eine bloß betrachtende Wissenschaftlichkeit bedarf es einer unbeteiligten Bewußtheit, die noch gar nicht möglich ist.

Die Fälschungsabsichten des frühen Mittelalters scheinen sich zunächst nur auf kleine Stücke bezogen zu haben, die, wiewohl irrtümlich, allein schon aus Gründen des Formats bezwingbar erschienen. Das spätere Mittelalter hat sich weiter besonders an der Nachbildung von Münzen und Medaillen, nun schon mit größerem Erfolg, versucht. Die im Quattrocento erreichte Stufe des Könnens und Wissens zeigt sich auch mit darin, daß es nun größere Flächendarstellungen, Reliefs, sind, deren man sicher zu sein
Abb. 32 glaubt, daß man sie nicht nur nachzuahmen[19]), sondern auch zu fälschen wagt[20]).

Die Statuen als große, freie, raumhaltige und raumfordernde Gebilde der Skulptur wird sich erst das 16. Jh. anverwandeln und schon darin anzeigen, daß diese Zeit auf einer Höhe des Kunstschaffens angelangt ist, der schon vermöge ihrer Qualität keine Dauer beschieden sein konnte, wenn anders Qualität und Quantität in einem gewissen sich bedingenden Verhältnis zueinander stehen. Aber die Werke und Erkenntnisse des 16. Jh. wären undenkbar ohne die breite Vorbereitungsarbeit, die wieder zunächst im kleinen Format in der Statuette des 15. Jh. geleistet worden ist. Die Studien des 15. Jh. erobern sich die Statuette, nachdem erst einmal die Grundlagen der Darstellungskunst überhaupt gegeben sind, in engstem Anschluß an die Antike[21]) sehr schnell. Deshalb sind auch absichtliche Fälschungen auf diesem Gebiet schon verhältnismäßig bald möglich, die von den Nach-
Abb. 31 ahmungen als Nachbildungen zu trennen schwierig ist[22]). Um die Wende des Jahrhunderts wird auf dem Gebiet der Statuetten nun auch der Themenkreis des Hellenismus in die abendländische Kunst eingeführt, der in der Folge eine ungemein weite Wirkung bis in die deutsche Kleinplastik des 16. Jh.
Abb. 35—38 gewinnen sollte. Trotz ausführlicher Studien zu demWerke Riccios ist bisher noch nicht deutlich genug darauf hingewiesen worden, wieviel dieser Künstler und sein Umkreis hellenistischer Kunst zu verdanken hat und wie von da aus Gehalte und Formen aus der Antike in die Kunst der neueren Zeit einfließen, die zu Unrecht als Anzeichen einer freien, neuen naturalistischen Haltung gewertet worden sind[23]). Auch das Natürliche und Häßliche zu sehen und in der Kunst zu gestalten, hat die Antike die Neuzeit gelehrt.

Es kann nicht geleugnet werden, daß es auch großplastische Leistungen von höchstem Rang schon vor dem 16. Jh. gibt. Wohl aber ist zu bedenken, daß diese Werke des 15. Jh. zum guten Teil nur durch einen engen Anschluß an die Antike überhaupt möglich geworden sind und daß sie sich zum Vorbild antiker Großplastik vergleichsweise durchaus ähnlich verhalten wie die Plastik des früheren Mittelalters zur spätantiken Reliefkunst[24]).

Abb. 39—42 Von großer Bedeutung ist die Frage, ob und inwieweit im 15. Jh. als dem der späteren Gotik nicht auch in Italien eine Wirkung der Gotik zu beobachten sei und ob diese die Bedeutung der Antike nicht mindert oder zumindest hemmt. In Frankreich und in Deutschland prägt sich das spätere 15. Jh. ganz anders aus als in Italien. Die große Stilverschiedenheit und der erhebliche Gradunterschied in der Art, wie sich die Gotik durchsetzt, hat vor allem räumliche Ursachen. Italien kann fast zu allen Zeiten Kräfte aus dem Boden, aus der Antike ziehen, es wird stets der vom klassischen Altertum durchwaltete Raum bleiben und damit Ziel der Sehnsucht für viele Künstler des Westens und Nordens, die oft mehr als ihnen selbst bewußt ist, nach der Berührung mit der Antike streben als nach der mit der italienischen Kunst, die durch sie groß und vorbildlich geworden ist. Immerhin wird sich auch in Italien die Kraft der Antike in verschiedenen Zeiten verschieden stark durchsetzen, und bei der räumlichen Sättigung mit Antikem wird das Gotische im Gewande der Antike nicht immer erkannt. Es kann leicht geschehen, daß eines für das andere genommen wird und dies zu schwerwiegenden Fehlschlüssen führt[25]).

Im Anschluß an Burckhardt hat die neuere Forschung das Bild von der Einheit der Renaissance fast widerspruchslos übernommen. Dagegen bleibt festzuhalten, daß vor allem G.Weise von neuem dafür eingetreten ist, eine Trennung des 15. und 16. Jh. sei notwendig für ein tiefer eindringendes Verständnis dieser Epochen[26]). Die spätere Gotik hat auch in Italien eine Bedeutung, die nicht übersehen werden kann. Bedurfte es doch auch hier einer Umpflügung oder zumindest einer Auflockerung des Bodens, ehe das 16. Jh. in einer neuen starken Hinwendung zur Antike eine reiche Ernte ziehen konnte.

V.
DRITTES KAPITEL

FORMWETTSTREIT

Das Thema Antike und Renaissance hat in dem Werke von A. v. Salis über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst eine neue Darstellung erfahren. Eigene Studien, mit den Ergebnissen der Forschung zusammengearbeitet, bieten aus einer bewundernswerten Übersicht über den Stoff für die Renaissance ein ergreifendes Bild, wie der vielästige Baum der neueren Kultur mit zahllosen, tiefankernden Wurzeln aus dem Mutterboden des Altertums jene Kräfte zieht, deren er zu seiner Entfaltung bedarf.

An Hauptbeispielen weist der Archäologe die ewige, fortzeugende Macht von Bildideen und Formgestaltungen nach, verfolgt sie bis zu ihrem Ursprung zurück und wendet seine Erkenntnisse aus einer weiten Überschau auf die neuere Kunst an. Der reiche verarbeitete Stoff wird in der vorliegenden Arbeit nur berührt, so weit es unumgänglich schien. Auch in dieser Begrenzung muß auf eine völlige Verarbeitung der gebotenen Angaben, die zum guten Teil reicher sind als die selbst gesammelten Nachweise, verzichtet werden[1]).

Die feste Gründung in dem Arbeitsgebiet der Archäologie wird die Kunstgeschichte dankbar hinnehmen. Vielleicht darf aus ihr sogar eine Rechtfertigung des Versuches abgeleitet werden, der Frage nach dem Verhältnis der neueren zur alten Kunst in einer notgedrungen stark vereinfachenden und vergleichsweise viel ärmeren Gesamtübersicht nachzugehen, mit dem Ziele, die *Notwendigkeit* und Folgerichtigkeit des Zusammenhanges einmal gerade auch aus dem Stilzwang der verschiedenen Einstellung einzelner Phasen der neueren Kunst zur alten Kunst und deren Epochen zu erkennen. Die Hochrenaissance, die Epoche der abendländischen Kultur, die der Antike, verglichen mit allen anderen, am nächsten steht, erreichte die Höhe des künstlerischen Schaffens, die ihr entsprechend ihrer Verwandtschaft zur Antike klassische Geltung gewonnen hat, in unverhältnismäßig kurzer Zeit. Sobald man sich nur von der allgemein hingenommenen anscheinenden Gültigkeit einer allmählichen Entwicklung freimacht, überrascht die Beobachtung, wie wenig damit erklärt wird. Die Gipfelhöhe der Klassik, die unmeßbar große künstlerische Kraft der Renaissance ist aus dem, was vorher geschah, nicht ableitbar. Zudem ist die Hochrenaissance eine zeitlich sehr begrenzte Epoche. Um so mehr muß es wundernehmen, daß sie auf die nachfolgenden Jahrhunderte eine so bestimmende Wirkung ausgeübt hat. Der Wert ist auch hier mit dem bloßen Längenmaßstab der Zeit nicht zu messen. Auch die Frage nach dem Verhältnis zur Antike, die bisher für einige Zeitalter wenn nicht eine Erklärung ihrer Eigenart, so doch eine Auskunft über ihre Stellung im Ablauf der neueren Kultur bot, scheint zunächst nicht geeignet, für das Wesen der Renaissance erhebliche Aufschlüsse zu geben. Trotz zahlreicher einzelner Belege, die sich leicht und mühelos bieten, scheint die Eigenart dieser Zeit nicht von der Antike bestimmt und von der Frage der Auseinandersetzung mit ihr nicht zu begreifen. Der eigene Wert herrscht vor und läßt die Auffassung zu, als ob die Renaissance der Antike minder verpflichtet sei als je eine Zeit vor ihr, sogar als manche Epoche nach ihr. Das Mittelalter und die neueren Jahrhunderte haben Strecken, die ohne die Einwirkung der Antike nicht denkbar sind, und so leicht die zwingende Abhängigkeit späterer Zeiten von der Renaissance zu erweisen ist, so schwer will es gelingen, die Quellen zu finden, aus denen sie selbst gespeist wird. Für Michelangelo und Raffael gilt, auch für Tizian und besonders für Leonardo, daß sie wohl ein antikisch großes stolzes Werk aufzuweisen haben, daß aber die Mühe, hierfür die Antike als spendende Kraft zur Erklärung heranzu

ziehen, den Wert der Leistung in ein falsches Verhältnis zu der anscheinenden Geringfügigkeit der Anregungen herabzuziehen droht. Das Geheimnis der großen Form entzieht sich analytischer Erklärungen, und die sondernden Nachweise scheinen der Macht des Schaffens ganz unangemessen. Dabei sind keiner Zeit so viele und eingehende Studien über ihr Verhältnis zur Antike gewidmet worden wie dieser, und doch, überblickt man ihr Ergebnis, so kann man zumeist zu der Auffassung kommen, es mit einer Teilfrage und nicht mit einer Grundfrage der Kunst dieser Zeit zu tun zu haben.

Dieser zwiespältige Wissensstand wird überwunden, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die voraufgegangenen Jahrhunderte in angespannter künstlerischer Arbeit die Möglichkeiten bildender Kunst bis zu jenen Darstellungsproblemen hin vorgetrieben haben, die sich in freier Auseinandersetzung lösen lassen. Bildende Kunst, die ihre Gestaltungs- und Ausdrucksmittel so sicher beherrscht, wie die der Renaissance, steht, auf den Grundlagen fußend, die die Zeiten vor ihr gesichert haben, der Antike nun ganz anders gegenüber, als die Epochen vorher. Der Zwang des Vorbildes herrscht nicht mehr, die Stufe des Lernens und Studierens ist überwunden, und die Renaissance heißt gerade auch in der eigenen Auffassung der Zeit nicht Wiedergeburt der Antike, sondern Wiedergeburt der Kultur überhaupt, der Kunst insbesondere, aus eigener meisterlicher Vollkommenheit. Während die Kunst des frühen Mittelalters ihre Ergebnisse aus der Vorbildhaftigkeit der antiken Kunst zog, während das spätere Mittelalter und besonders das Quattrocento die Studien in seine Schöpfungen hineinnahm, bleibt in der Hochrenaissance die Antike hinter den Werken. Sie schimmert in vielem durch und läßt sich im einzelnen auch noch oft genug erkennen, zumeist aber wird sie in den Schöpfungen der Zeit aufgelöst, oder, dem eigenen Stil eingebunden, so anverwandelt, daß ihr eine eigene Geltung als Komponente nicht mehr zukommt, sondern daß sie mehr wie ein Katalysator auf den Prozeß einer selbständigen Stilbildung einwirkt. Bezeichnend ist, daß die Antike am ehesten und am deutlichsten in den Jugendarbeiten und in den Studienzeichnungen wahrnehmbar bleibt. Sie ist noch notwendig trotz aller anscheinenden Selbständigkeit der Renaissance, aber die Lehrzeit, die andere Epochen vor ihr im Studium der Antike verbrachten, wird nun in die individuelle Jugendzeit des einzelnen Künstlers zurückverlegt und in Vorstudien, die von dem ausgereiften Werk her nur als Hilfsmittel begriffen werden können. Auch da, wo antike Elemente in der Renaissance analysierbar bleiben, sind sie nur bezeichnende Stellen im syntaktischen Zusammenhang. Die Formen und Formeln werden aufgenommen, aber mit großer Sicherheit anverwandelt und in die eigene Sprache übersetzt wiedergegeben. Nun, da in der größeren Freiheit des Könnens auch das Individuum ein größeres Maß an Freiheit gewinnt als je zuvor, zeigen sich in den Künstlern erheblich voneinander abweichende Einstellungen zur Antike.

Als der Künstler, der für die harmonisierende Verarbeitung und Einbindung der Antike in die Renaissance
Abb. 43, 45—46 die überzeugendste Leistung aufzuweisen hat, muß Raffael genannt werden. Er hat auch gerade
Abb. 49 deshalb mit eine so ungemein weitreichende Wirkung auf die Kunst der Folgezeit ausgeübt. Für die selbständige Klassizität trotz aller klassizistischen Züge seines Schaffens ist bezeichnend, daß es über Raffaels Verhältnis zur Antike weniger Studien gibt, als über das Verhältnis einzelner Epochen und Künstler zu Raffael, und daß die seinen Beziehungen zur Antike nachspürenden Studien über den
Abb. 44 interessanten Einzelnachweis hinaus zumeist unbefriedigender sind als jene. Michelangelos titanisches Lebenswerk wächst durch die Zeit der Hochrenaissance hindurch und gehört ihr nur zu einem Teile an. Seine von den verschiedenen Phasen seines Schaffens bestimmte Haltung zur Antike ändert sich mit diesen, seine kraftvolle, den Wettstreit wie eine bewußte Notwendigkeit aufnehmende Auseinandersetzung mit der Antike zwingt auch die Künstler der Folgezeit immer wieder zu einer eigenen Stellungnahme zu demWerke dieses Meisters. Leonardo, der ansaugenden Kraft und beherrschenden Macht der Antike bewußt, weicht ihr in der Kunst aus, soweit er kann und bleibt ihr doch mehr verhaftet, als
Abb. 63—65 anzunehmen wäre. Für Tizian[2]) ist die alte Kunst eine Kraftquelle unter anderen, deren er sich für die Vorbereitung seiner Schöpfungen mit bedient, ohne sich von ihr bestimmen zu lassen. Viele andere, insbesondere die weniger hervorragenden Künstler helfen die Kluft zwischen dem 15. und 16. Jh. überbrücken, gehen noch im Anschluß an das Quattrocento der Antike genauer nach oder wechseln

die Taten der Großen in bräuchliche Münze, entwickeln, führen weiter und zu Ende und bereiten aus größerer Nahsicht und dem Haften an der Einzelheit jene Epoche mit vor, die in kurzer Zeit die schöpferische Intuition in das genaue Wissen umsetzt und, statt der großen Freiheit zu leben, es vorzieht, ein Dasein zu führen, das wieder an außer ihrer Schöpferkraft liegende Werte gebunden ist.

Das Zeitalter der Hochrenaissance ist das der großen antiken Statuen. Nun erst werden sie wahrgenommen. Wenngleich manches Stück vordem schon vorhanden war und nicht ohne Wirkung geblieben ist, so macht sich diese Hinterlassenschaft der Antike erst jetzt voll geltend. Ausgrabungen, die sich mit der ausgebreiteten Bautätigkeit von selbst ergeben, um dann mehr und mehr auch zum Selbstzweck zu werden, fördern vieles zutage. Sammlungen werden angelegt und füllen sich, die Liebhabern und Künstlern reiche Anregungen bieten. Der Grundgedanke von P. G. Hübners[3]) gescheitertem Versuch, den Statuenbesitz Roms in der Renaissance übersichtlich zu verzeichnen, ging von dem richtigen Empfinden aus, daß für diese Zeit eine solche Arbeit antikengeschichtlicher Art noch notwendiger sei als für andere. Die Freude am Besitz des Besonderen, Großen, Edlen, Merkwürdigen und Wertvollen leitet aus künstlerischem Genießen erst allmählich zu Sammlungen über, in denen ein genaueres historisches Verständnis archäologische und antiquarische Studien um ihrer selbst willen treibt. Die Würdigung der Sammlungsstücke als Werke der Kunst ist wohl kaum je vorher und nachher so groß gewesen wie in der Hochrenaissance selbst. Die von ihr dem Auge, den Sinnen und der Kunst erschlossenen Werte bleiben der Folgezeit bei aller Veränderung der Sicht zumeist lebendiger Besitz. Diese schöpferische Tat der Renaissancekultur, nicht als Kunstwissenschaft oder gar Kunstgeschichte, sondern als Kunstanschauung hätte wohl ein Auskunftsmittel verdient. Die Arbeit Hübners ist, von unzureichender Planung behindert, endlich in der Strenge der Kritik[4]) erstickt, die mit Nachweisen von Fehlern und Irrtümern ein ganzes Heft vollschrieb und dann in unendlicher Gelehrsamkeit, mit der Bearbeitung dreier Privatsammlungen einen starken Band füllend[5]) die weitere Bearbeitung geradezu unmöglich gemacht hat.

Die Künstler der Renaissance ziehen in der Freiheit und Sicherheit ihres Schaffens alles heran, was sich aus dem antiken Erbe als künstlerisch benutzbar bietet. Sie verschmähen es nicht, wie in den voraufgehenden Zeiten auch Werken der Kleinkunst ihre Aufmerksamkeit zu widmen; Gemmen, Münzen, Sarkophagreliefs[6]) werden Anregungen entnommen. Es scheint auf den ersten Blick, als würden also die Bemühungen des Quattrocento weitergeführt[7]). Nur sind nun diese Werke der Antike, aus einer antikischen Haltung und mit verwandten Augen angesehen, von ungleich größerer Fruchtbarkeit als zuvor. Das Ergebnis ist reicher, bedeutender. Die Kraft der Anschauung vermag durch die kunstgewerbliche und kunsthandwerkliche Leistung bis in die Tiefe des Seins, bis zur eigentlichen Schöpfung vorzudringen und nimmt die kleinen Gestaltungen wie einen Keim auf, der in der reichen eigenen Natur sich ungeahnt entwickelt. Abb. 39—42

Über die Formanregungen durch diese verschiedene und mannigfaltige Hinterlassenschaft hinaus gewinnt die große Zeit aber die Hauptanstöße ihres Schaffens aus der hellenistischen Skulptur, aus den späten Originalen sowohl, die in Rom zur Verfügung standen, als auch aus den römischen Nachbildungen und Umbildungen. Es ist nicht nur das hohe klassizisierende Pathos der großen nackten Figur, gewaltiger männlicher Körper, nicht nur die Schönheit der Bildung von Statuen Apollos oder der Venus, es ist ebenso und fast mehr noch die heroische Idealität in der Gewandgebung des Hellenismus, wie sie sich in der pergamenischen Kunst machtvoll entwickelt hatte und in der römischen Kunst weiter verarbeitet worden war. Der schwere Mantel und noch die reiche römische Toga, die eine eigene großgeartete Sprache haben, werden als ein der Hochrenaissance gemäßer Formenschatz angewandt, um rauschendes Faltenspiel monumentaler Würde, bedeutenden Ernst und heroisch-tragische Stimmung einer neuen Klassizität auszudrücken. Abb. 43—46

Es ist die Stimmung dieses Hellenismus viel mehr als die der griechischen Klassik, das Drängen statt der Ruhe, das Klassik aus dem Dasein in Bewegtheit verwandelt, die die Renaissance aus ihrer Geisteshaltung notwendig anziehen mußte. Ihre Klassik ist nicht auf die stille Größe antiker, griechischer

Klassik zu beziehen, die Schönheit der Existenz ist mit der Unruhe des Geistes gefüllt und kann sich nur in der barocken Klassizität des Hellenismus wiederfinden. So ist es wiederum ein Stilzwang, der die Auswahl derjenigen Antiken bestimmt, die in der Renaissance besondere Geltung erhalten. Der Stand der Kunst, den die Renaissance gewonnen hat und der sie mit Verachtung auf das Mittelalter herabblicken ließ, läßt sich im Spiegel der Werke ermessen, die die Zeiten zur Auseinandersetzung mit ihnen gezwungen haben. Von hier aus wird deutlich, daß Kunst und Menschen verschiedener Zeiten so weite Abstände trennen, daß man geradezu versucht sein könnte, von verschiedenen Gattungen zu sprechen, weil die Unvergleichlichkeit des Schaffens und der Geisteshaltung ganz verschiedene Punkte der menschlichen Möglichkeiten angibt, die sich nur noch einer ganz weit gefaßten großen Kurve des Kulturverlaufes einbeziehen lassen.

Die Schöpfungen der Antike werden nun in der Renaissance nicht nur nach Form und Gehalt wirksam, nicht bloße Formeln oder Inhalte werden hinzugewonnen, sondern aus verwandter Geistigkeit verstanden, in Freiheit zu neuer Geltung umgeprägt.

Die Sicht auf die Antike, die Auswahl ihrer Werke hat sich verändert, die alte Kunst ist in wieder anderer Weise der neueren notwendig. Das einzelne Bildwerk ist nicht mehr als Vorbild gültig, Studien und Ergebnisse nicht mehr gleichbedeutend. Bezeichnend ist, daß nicht selten verschiedene Anregungen sich in einem Werke überdecken. Nicht zusammengerechnet, sondern ineinandergesehen kommen die Eindrücke alter Kunst zur Wirkung. Dem eigenen künstlerischen Vermögen eingeschmolzen, in eine höhere Einheit eingeordnet, ist die Kraft der antiken Kunst ein Ausdrucksantrieb der neueren geworden und hat in deren anscheinend unbeschränkten Freiheit sich gerade deshalb ein Wesentliches ihrer
Abb. 45—46 bestimmenden Macht bewahrt[8]). Die Decke der Sixtina[9]) und die Stanzen Raffaels bezeichnen den Höhepunkt dieser Auseinandersetzung mit der Kunst der Antike.

So wie sich die Renaissance der antiken Formen bemächtigt und sich eine ihr entsprechende Ansicht von der Antike bildet, die nicht die Klassik der Antike trifft, sondern ein Ergebnis des klassischen Altertums, das ihrer eigenen Klassik Nahrung spenden kann, so schaltet die Renaissance auch mit den Gehalten der Antike und verfolgt weder Werden und Wachsen der Mythologie, noch ihre klassische Ausprägung, sondern setzt sich auch hier mit dem endlichen Ergebnis, mit der Zusammenfassung des Gehaltes, mit dem größten Reichtum vor dem schrittweisen Abbau und der endlichen Einschrumpfung auseinander. Immer noch und auf lange bleiben es die lateinischen Schriftsteller, die als Klassiker gelesen werden und die als Quellen die Grundlagen eigener mythologischer Formen und Gehalte geben. Immer noch ist es die Aufbereitung der griechischen Stoffe und Formen in hellenistisch bestimmter römischer Welt als dem zweiten Großzeitalter der Antike, durch die das Abendland mit Hellas in Verbindung tritt.

Abb. 47—49 Auf die Gruppe der drei Grazien muß hier wenigstens flüchtig hingewiesen werden, weil sie ein charakteristisches Beispiel dafür bietet, wie sehr das Verhältnis zur Antike stilbestimmt ist. Die unscheidbare Einheit von Form und Inhalt war in der Sieneser Gruppe zugänglich, die schon im Quattrocento Beachtung gefunden hatte.[10]) Nun wird die Aussage des Werkes in einer der Renaissance entsprechenden
Abb. 49 Weise korrigiert. Die grazile Gruppe wird verändert, vom jungen Raffael[11]) harmonisiert, von Marc Antonio Raimondi im Stich als eine Art normalisierter Hochrenaissance gegeben und von Correggio[12])
Abb. 47 ins Pathetische erhoben, dramatisiert, so daß man aus der Grisaille geradezu auf ein späthellenistisches Werk zurückzuschließen versucht sein könnte. Die Eigenwerte der früher einzuordnenden Gruppe
Abb. 50—52 werden erst später, im Manierismus gewürdigt werden[13]). Die Erfindung als anwendbare Formel bleibt dann bis ins 19. Jh. beliebt[14]) und zeigt die Stilverschiedenheit der Zeit geradezu in Art eines
Abb. 53—59 lebenden Bildes[15]).

So groß die Lust der Renaissance ist, einen ihr gemäßen Inhalt aufzugreifen, mit eigenem Geiste neu zu erfüllen und in dieser Wiederbelebung durch neue Form, Wiederbeseelung durch Anverwandlung des Inhaltes anderen Zeiten zu überantworten, die ihn weiter um- und ausdeuten werden, so wird die schöpferische Kraft noch deutlicher da, wo es sich um die Wiederherstellung verlorener Bilder handelt.
Abb. 60—68 In den Schriftstellern der Alten, besonders etwa bei Philostrat[16]) und Lukian[17]), konnte die Renaissance

ihr gemäße Aufgaben finden, denen sie sich nach ersten kleineren Versuchen, die schon das Quattrocento[18]) angestellt hatte, nun um Großen und mit ungemeinem, verpflichtendem Erfolge widmete. Nicht die archäologische Wiederherstellung ist das Ergebnis, wiewohl die Angaben der Schriftsteller zum Teil sorgfältig für Einzelzüge des neuen Werkes genutzt werden, sondern als ob Trauer und Klage um unwiderbringlich verlorene Schönheit durch neue Schöpfungen gestillt werden sollte, vermochte sie aus dem Gefühle eigenen sicheren Könnens heraus Ersatz für den Verlust zu bieten. Von hohem Interesse ist es, zu beobachten, wie die Bilder, deren Verhältnis zum Altertum R. Förster[19]) in sorgfältigen Studien untersucht hat, ihrerseits verbindlich werden als Gestaltungen eigenen Wertes. Das Thema der Rekonstruktion haben zu anderen Zeiten nicht viele Künstler anzugreifen gewagt[20]). Der ermüdende Fleiß und das Streben nach Richtigkeit haben den von de Vigenere veranlaßten Stichen als bloße Erdenkungen[21]) zwar eine gewisse Berümtheit und auch eine Nachfolge gleichfalls minderen Wertes verschafft, im ganzen aber doch keinen echten Einfluß auf die Kunst gegeben, während die Schöpfungen Tizians[22]) bei Rubens[23]), die Raffaels[24]), fortgesponnen von Giulio Romano bei Goethe[25]) in einer neuen Klassik anderer Ebene, der Dichtung wieder aufleben, ohne freilich auf die Kunst fortzeugende Wirkung auszuüben. Schwindts Karlsruher Gemälde[26]) sind nur ein schwacher Nachhall, während schon die Wissenschaft diesen Themenkreis der Kunst mehr und mehr entzieht. Abb. 68 Abb. 63—65

Das Ganzheitsgefühl der Renaissance hat nur eine der berühmten Antiken des Belvedere unergänzt gelassen, den Torso. Ehe die verschiedenen unzulänglich überlieferten Äußerungen Michelangelos[27]) zu antiken Skulpturen nicht genau geprüft sind, was bisher durchaus noch nicht ausreichend geschehen ist, und ehe nicht die Zufügungen und Erdichtungen späterer Anekdotenerzähler von dem Bestande getrennt sind, läßt sich die Erzählung, Michelangelo habe den Torso nicht ergänzen wollen, weil er nicht ergänzt werden dürfe, nicht verwerten. Eine solche Haltung paßt nicht in das Bild der Renaissancezeit, und die Begründung sieht sehr danach aus, von einer späteren Einstellung her hinzugefunden worden zu sein, wenn sie nicht aus der Spätzeit des Schaffens Michelangelos stammt. Eine Antike aus der Vorstellung von der Unantastbarkeit des Vollkommenen auch im Fragment unergänzt zu lassen, entspränge einer Denkweise, die, soweit bisher gesehen werden kann, der Renaissance fremd ist und auch für keinen Fall sonst zu belegen wäre. Sie setzt sich als Richtsatz sogar erst im 19. Jh. durch. Einen Torso als solchen zu genießen wird erst der Manierismus sich bereitfinden. So wäre der Torso Belvedere zunächst eine Ausnahme von der Regel und bedeutete die Vorwegnahme einer Haltung, die erst im späteren 16. Jh. zu beobachten ist. Das klärt sich leicht, wenn man bedenkt, daß das Problem des Torso ungemein schwierig zu bewältigen war, daß für eine Ergänzung, die ja gar nicht aus dem bloßen Streben nach Richtigkeit geschehen wäre, sondern oft auch da gewagt worden ist, wo überhaupt nur genügend Ansatzpunkte vorlagen, um wieder eine Ganzheit zu schaffen, sich verschiedene Möglichkeiten boten, denen mehr noch als die schöpferische Kraft der Renaissance der Einfall hätte zu Hilfe kommen müssen, auf dessen schmaler Basis der Manierismus so gern seine Phantasien erbaute. Eine feste Gründung, wie für die Ergänzung anzusetzen sei, fehlte. Und doch ist der Torso in der Renaissance, auch von Michelangelo und auch später viele Male ergänzt worden. Die produktive Beschäftigung mit der alten Kunst hatte hier eine Aufgabe, die am Objekt selbst nie erfüllt, immer wieder neu gestellt worden ist. Das Problem hat vor aller archäologischen Analyse um so mehr zu Versuchen angereizt, als der künstlerische Rang des Torso stets sehr hoch eingeschätzt worden ist. So ist der Torso Belvedere als ein unaufgelöstes Rätsel der klassische Fall auch sonst noch viel zu wenig beachteter künstlerarchäologischer Bemühungen geblieben. Für die Stilgeschichte ist die Geschichte des Torso Belvedere in der Spiegelung der bildenden Kunst der neueren Zeit besonders wertvoll. Es ist dabei wenigstens im groben möglich, zwischen der im Barock noch einmal verändert aufgenommenen Ganzheitsvorstellung der Renaissance und der Einstellung des Manierismus, die im späteren 18. Jh. wieder zur Geltung kommt und sich endlich im 19. Jh. auf lange durchsetzt, zu sondern. Abb. 60—81 Abb. 78—79, 80—81

Die Renaissance und auch die Folgezeit beschäftigt sich in ihren Versuchen vornehmlich mit dem Problem, das das frühe 16. Jh. schon angegriffen hat, ohne es noch ganz zu bewältigen, und das sie als eine fruchtbare Hinterlassenschaft späteren Jahrhunderten zur Lösung zu bringen überließ, der Statuengruppe.

Die im Fragment gegebene angespannte Drehung und Wendung des Körpers mußte dazu auffordern, für die zu ergänzende Statue nach einem Gegengewicht zu suchen, nach etwas außer ihres Selbst, das
Abb. 69 die gepreßte Bewegung rechtfertigt und erklärt. Der eigenartige, sonderbar altertümliche Stich von Morcantonio Raimondi wird als frühester Lösungsversuch angesprochen. Der Stecher scheint sich
Abb. 70—71 auch noch in einem anderen Blatt mit dem Torso beschäftigt zu haben[28]). Zwei Stiche von Cristoforo Robetta[29]) als erste Ergänzungsvorschläge mit dem Torso Belvedere in Zusammenhang zu bringen, erscheint gewagt, immerhin ist der Torso schon lange vor seiner Überführung ins Belvedere bekannt gewesen[30]) und sie hier heranzuziehen, läßt sich zumindest insofern rechtfertigen, als sich vergleichsweise an ihnen zeigen läßt, mit wie ganz anderen Augen vor dem Cinquecento dergleichen Antiken gesehen worden sind.

Abb. 80 Raffael bindet als Ergebnis seiner Studien[31]) den Torso ohne Rücksicht auf die in ihm gestellten Bedingungen frei ergänzt als lagernden Herkules der von Schülern ausgeführten Götterversammlung der
Abb. 78—79, 81 Farnesina ein[32]). Michelangelo variiert in Bemühung und ehrgeizigem Wettstreit das Spiel der Rückenmuskulatur in der Figur des Tages[33]) und geht in Entwürfen, an der Decke der Sixtina und im Jüngsten
Abb. 74—77 Gericht, den Bewegungsmotiven weiter nach[34]). Von Künstlern[35]) und Künstler-Antiquaren[36]) wird der Torso studierend oder aufnehmend gezeichnet und in verschiedenen Stellungen variierend be-
Abb. 72—73 nutzt[37]). In Statuetten ist die Möglichkeit der Ergänzung wie im Modell ausprobiert worden[38]).

Daß auch jenseits der Alpen sich einige Künstler in Frankreich[39]), den Niederlanden[40]) und besonders in Deutschland mit lebhaftem Interesse an der Diskussion des Problems beteiligten, beweisen Werke
Abb. 83—84 von Peter Vischer[41]), Hans Baldung Grien[42]) und Cranach[43]). Das interessanteste Zeugnis dafür ist ein Blatt, auf dem zwischen zwei Ruhm und Auferstehung posaunenden Gestalten der Torso auf der
Abb. 82 linken Ecke einer nach rechts hin sich unbesetzt weiter erstreckenden Steinbank gezeichnet ist[44]).

Abb. 89—90 Lange vor Bernini und Rubens hat Hans Baldung das Thema Herkules und Omphale für seine
Abb. 83 Gruppe gewählt. Zugunsten eines Vorschlages, der sich in der Nähe der von Raffael gegebenen Lösung hält, kämpft Winckelmann gegen die alte Anschauung. Seiner Auffassung vom Torso tritt wiederum Heinse entgegen[45]).

In der Renaissance herrscht das Bestreben vor, die kernhafte Kraft der Ausdrucksbewegung zu er-
Abb. 85—87 schließen. Daß der Manierismus eine ganz andere Einstellung zur Frage des Torso hat, darauf wird im folgenden Kapitel noch einzugehen sein. Im Barock wird dann die Ausweitung der großen, schweren Form versucht[46]), die besonders Rubens[47]) veranlaßt, sich mehrmals mit dem Torso zu beschäftigen. Die Berühmtheit der Skulptur, ihre Verbindung mit dem Namen Michelangelos, das Geheimnis ihrer Bedeutung und der Studienwert anatomisch richtig gegebener, plastisch herausgearbeiteter Muskulatur
Abb. 88 machen den Torso schließlich zum Wahrzeichen der Bildhauerei, in dessen Abbildung auf eine weite Strecke mit einer gewissen Allgemeingültigkeit abgelesen werden kann, wie sorgfältig-lebendige Kennzeichnung des Barock[48]) von einer spielerisch-dekorativen Verwertung im Rokoko[49]) abgelöst wird, bis eine Erhebung ins Zeichenhaft-Abstrakte im 19 Jh.[50]) die Geschichte des Torso vorerst beschließt. Die neubarocken Strömungen entdecken ihn jeweils wieder für sich[51]), bis endlich die Wissenschaft auch dieses Thema an sich zieht[52]).

VI.
VIERTES KAPITEL

FORMUMDEUTUNG

1. DER DEUTSCHE HUMANISMUS

Das Verhältnis der deutschen Kunst des 16. Jh. zur Antike ist oft besprochen worden. Besonders für Dürers Stellung zur Antike hat eine lange, lebhafte Diskussion zu einer gewissen Übereinstimmung der Meinungen und zu einem ziemlich allgemein angenommenen Ergebnis geführt. Mit den klaren, scharf gefaßten Darlegungen von Panofsky[1]) kann die Frage im ganzen zunächst als abgeschlossen gelten, wenn auch die Ansichten darüber, wie die Bedeutung der Antike für die deutsche Kunst und ihr Verhältnis zur italienischen Renaissance zu bewerten sei, auseinandergehen[2]) und je nach der Grundeinstellung der Forscher auseinandergehen müssen, ohne daß bei der Mehrdeutigkeit der Erscheinungen eine Entscheidung von der Sache selbst her möglich erscheint. Abb. 94—96

In dem ganz anderen, wenig von der Antike berührten Raume Deutschlands zeigt sich schon im 15. Jh. eine ganz andere Einstellung als in Italien. In einer gotischen Haltung erwachsen, einem untrennbar ineinander verwobenen Geschehen gewidmet, in der Kraft des Linienwerkes[3]) viel mehr als in der plastischen Form, und besonders in der Landschaftsdarstellung[4]) herangebildet, sann die deutsche Kunst Werten, Formen und Inhalten nach, die der auf Figur und menschliches Maß haltenden italienischen Kunst so fremd waren, daß sie sich ihrerseits bemüht, sie sich anzueignen. Die italienische Kunst, die der deutschen aufs neue um 1500 zugänglich wurde, hatte in allem zu ihr einen so großen Abstand genommen, daß sie nicht sofort voll aufgefaßt und verarbeitet werden konnte. Soweit die deutsche Kunst die ihr gestellten Aufgaben verfolgt hatte, für Figur, für den plastischen Wert war in der Gotik gegenüber der Spätromanik eher ein Rückschritt zu verzeichnen, als daß eine weitere durchformende Tätigkeit dies als eine Hauptforderung darstellender Kunst weiter vorangetrieben hätte. Die Entstofflichung der Skulptur, die Aushöhlung der Form durch die Forderungen des Inhaltes machte nicht nur einen landschaftlichen Unterschied zu Italien aus, sondern auch einen tatsächlichen, was das Vermögen künstlerischer Darstellung an sich betraf. So viel die deutsche Kunst eigene Werte haben mochte, für die Körperdarstellung war sie Italien weit unterlegen. Der Abstand der künstlerischen Fertigkeit für dieses Gebiet läßt sich zeitlich ausdrücken. Die deutsche Renaissance knüpft nicht an die zeitgenössische italienische Kunst an, sondern geht auf das Quattrocento zurück, um aus ihm Notwendiges nachholend zu lernen. Die Zeit der Studien ist noch zu überwinden, sie kann nicht übersprungen werden, sie wird freilich in einen kürzeren Zeitraum zusammengedrängt. Die italienische Kunst ist nicht nur an sich vermöge ihres weiter vorgeschrittenen Könnens von Bedeutung, sondern zu einem guten Teile heißt auch eine Abhängigkeit von ihr nicht viel anderes, als ihre Vermittlung in Anspruch zu nehmen. Indem Dürer nach Pollaiuolo zeichnet, lernt er ein Ähnliches, als dieser im Studium der Antike aufgenommen hatte[5]). Die Schwierigkeiten, zu brauchbaren Vorlagen zu kommen, kann man sich nicht groß genug vorstellen[6]). Es liegt mit im Schicksal der deutschen Kunst, keine Antiken im Lande zu haben. Die Importe von Italien her setzen erst um die Mitte des Jahrhunderts stärker ein. So ist die deutsche Kunst wiederum in der Hauptsache auf die Fläche verwiesen. Aus Stichen und wenigen Zeichnungen muß sie ihre Anschauung gewinnen. Ihre Gestaltungskraft zeigt sich darin, auch aus solchen Hilfsmitteln Wichtiges aufzunehmen. Der Zusammenhang mit Italien und mit der Antike nimmt nach Norden hin ab. Im ganzen bleibt die Renaissance, was das Formale anlangt, ein kurzer Anstoß, der allerdings immerhin ausgereicht hat, die deutsche Kunst wieder mit der Kunst Europas in Zusammenhang zu bringen, durch die Hilfe der italienischen Kunst als der für diese Zeit führenden. Die eigenartige Stellung der deutschen Kunst bestätigt sich in einigen Einzelheiten in überraschender Weise. In dem

Abb. 91—93 antikenarmen Land war die Entdeckung der Statue vom Helenenberge[7]) ein künstlerisches Ereignis von außerordentlicher Bedeutung, das freilich zu dem künstlerischen Werte der Figur in einem fühlbaren Mißverhältnis stehen mußte. Man wandte sich sogar den provinzialrömischen Denkmälern[8]) zu und ging den in ihnen enthaltenen Formwerten von neuem nach, so wie die romanische Skulptur Italiens und Frankreichs schon Nutzen aus ihnen gezogen hatte. Wenn dies auch keineswegs bedeutet, daß die deutsche Kunst in ihrem Formvermögen auf der Stufe der romanischen Kunst stehengeblieben sei, so wird ihr Schicksal, am Rande der lateinisch bestimmten Kultur zu leben, doch auch dadurch deutlich bezeichnet[9]). Aus dieser Lage ist selbstverständlich, daß ihre europäische Aufgabe nicht im Nachbilden beschlossen sein kann, sondern nur darin, aus ihrer eigenen Kraft zur europäischen Kunst beizutragen[10]). Die Beachtung, die das deutsche Element in der Kunst und bei den Sammlern Italiens gefunden hat, bestätigt es. Dem Widerstreit zwischen eigener und antiker Form durch größere Entfernung entrückt, entwickelt sie sich auch zum guten Teile anders als die durch eine Zeit des Romanismus gebundene Kunst der Niederlande. Aus dem Bilde der deutschen Kunst wird seit Dürers Reisen die Sehnsucht nach der großen Form nicht mehr fortzudenken sein, die immer wieder deutsche Künstler in starker Bemühung nach Italien führt. Die Geschichte der deutschen Kunst wäre unvollständig ohne die Romdeutschen, die ihr den Zusammenhang mit der europäischen Haltung selbst um den Preis, der Heimat zu entfremden, in unablässiger Anstrengung wahren. Klassische Leistungen im Sinne der italienischen Renaissance hat die deutsche Kunst nur vereinzelt aufzuweisen, und nur in wenigen Werken wird Deutsches und antikebestimmtes Europäisches sich so ausgleichen, daß sie als harmonische Schöpfungen von europäischer Verbindlichkeit angesprochen werden können. Ihren bedeutendsten Beitrag zur Kultur Europas wird die deutsche Kunst in jenen Werken liefern, in denen sie den eigenen Wert gestaltet. Auch da, wo solchen Leistungen die völlige Anerkennung durch die Sammler und Kunstliebhaber verwehrt wird, haben sie ihre Bedeutung für die europäische Kunst und geben ihr Anregungen, die, oft nur verdeckt verarbeitet, dennoch aus dem Bilde der abendländischen Kultur nicht wegzudenken sind. Diesem Gegenstrom der Kultur nachzugehen, ist bisher nur in wenigen Versuchen einzelner deutscher Gelehrter unternommen worden, denen es zum Schaden der Sache, beteiligt, weil sie nicht unbeteiligt sein konnten, an freiem Urteil zumeist gefehlt hat. Vielleicht müßte die Geschichte dieser gegenläufigen Bewegung einmal von Italien aus geschrieben werden, zumal sie, worauf hier nicht eingegangen werden kann, zu einem wichtigen Teile eine rückläufige sein dürfte.

Auseinandersetzung mit der Antike kann für die deutsche Kunst nicht Wettstreit bedeuten, weil ihr die Grundlagen dafür fehlen, kann auch nicht Studium allein bedeuten. In die europäische Kultur verspannt und nicht nur ihr nachgehend verspätet, ist es ihr ebensowenig möglich, in die Geschichte zurück zu schreiten, wie sie sich mit der italienischen Renaissance auf gleicher Ebene des Formausdruckes finden kann. Auch im Erkennen des Anschlusses an das Quattrocento ist nur die formale Seite berührt. Die Proportionsstudien Dürers versuchen, das Studium zu überwinden und bis zu einem Gesetz vorzudringen. Es gelingt ebenso wenig, wie den Messungen des italienischen Manierismus ein Resultat beschieden ist[11]). Auf die Gesamtfrage von Form und Inhalt gesehen kann es nur Umdeutung genannt werden, was das Verhältnis der deutschen Kunst des 16. Jh. zur Antike bestimmt. Für die Antikennachfolge des antikenbestimmten Raumes ist die Bedeutung des Formproblemes eine Selbstverständlichkeit. In Deutschland wird es zugunsten einer Auseinandersetzung mit dem Inhalt zurückgedrängt[12]). So sehr dies in den verschiedenen Anlagen begründet ist, so sehr wird es auch von den äußeren Umständen begünstigt. Das Plastische, die Sinne und das fremde Können Ansprechende ist an die Gefäße der Form gebunden, der Geist und der Gedanke sind den Gesetzen der Schwere nicht unterworfen. In Handschriften und Büchern vermögen die Fragen des Gehaltes leichter über die Alpen zu dringen, wo sie willkommen sind und mit dem gleichen Begehren aufgenommen werden, wie schon im frühen Mittelalter, so daß in mehreren Epochen sich italienische Gelehrte aus den Klöstern Deutschlands und des Nordens Kunde von den antiken Schriftstellern zurückgeholt haben, die in ihrem Lande vergessen und verloren waren. Da nun Inhalt und Form, wenn sie auch nicht voneinander gelöst werden, so doch eine Umkehrung der Bedeutung erhalten, gewinnt die deutsche Kunst einen neuen Weg, mit der Kultur

der romanischen Länder in Verbindung zu bleiben und sich in der abendländischen Kultur als ein Beteiligter zu halten, auf dessen Beitrag zum Ganzen nicht verzichtet werden kann. Nicht im Sinnlichen, Plastischen in erster Linie liegt die Bedeutung der Renaissance und auch die Bedeutung der Antike für Deutschland, sondern im Geistigen. Der Humanismus, im Umkreis Holbeins[13]) wie Dürers stark ausgeprägt, ist die Grundlage dafür, daß der deutsche Klassizismus eine neue Klassik entwickelt, die dann, in einer bewußten, nicht von der Form, sondern vom Gedanken bestimmten Zeit, für Europa ebenso verpflichtend wird wie Italiens Kunst zur Zeit der Renaissance.

In der Kunst werden die Inhalte schon insofern auch eine Umdeutung erfahren, als sie oft mit anderen Formen und Ausdrucksmitteln in Verbindung gebracht werden. So ähnlich die Resultate mittelalterlichen Lösungen in der Bemühung des Ausdeutens, in dem nicht selten fühlbaren Ungenügen nicht sicher beherrschter Form oft sein mögen[14]), erreichen sie doch, vom Wissen ausgehend bei aller Unvergleichbarkeit auffällig schnell einen Anschluß an jene Epoche Italiens, in der eine eigenartig ähnliche Haltung festzustellen ist, weil das Wissen Übermacht über die Schöpferkraft gewinnt und aus einer neuen Strömung heraus sich neue Werte zur Geltung bringen, den italienischen Manierismus.

Das Beispiel der Ogmiosdarstellung kann belegen, mit welcher Sicherheit ein solcher Inhalt in Deutschland aufgegriffen wird und aus verwandter Haltung bei Dürer[15]) und H. Frank[16]) eine glaubhafte künstlerische Lösung erfährt. R. Egger und J. Martin[17]) haben gezeigt, daß es für die deutsche Kunst nicht schwierig war, den Gott darzustellen, weil sie nur auf das ihr vertraute mittelalterliche Mittel, durch Linie, Faden, Kette und Spruchband die Beziehung zwischen Personen auszudrücken, zurückzugreifen brauchte. Die italienische Kunst weiß mit dem Berichte Lukians aus Gallien und besonders mit dem Kettenmotiv nichts anzufangen. Auf der Zeichnung aus der späteren Raffaelnachfolge[18]) sitzt der redende Herkules-Hermes ruhig im Kreise seiner Zuhörer, und die verbindenden Fäden verdeutlichen nichts, sondern wirken höchstens störend. Abb. 94—96

Es sind vor allem die formalikonographischen Motive in der Kunst, Werte, die geradezu zwischen Form und Inhalt zu stehen scheinen, die am stärksten entwickelt werden. Das Thema der zwölf römischen Kaiser ist in Italien aufgekommen[19]) und hier auch voll ausgebildet worden. Ihr Wert als anschauliche Geschichte, Ahnenreihe des Herrschaftsanspruches und bestätigendes Dekorum eigener Würde läßt schon im 16. Jh. zahlreiche Reihen von Kopien entstehen[20]). In Sammlungen von Bildnisköpfen[21]), die historisch-literarischen Neigungen dienen sollen, stellen sich zahlreiche Einzelkopien[22]) und Falschstücke ein, besonders für diejenigen Kaiser, an deren Abbild ein stärkeres physiognomisches Interesse besteht[23]). Die dekorative Reihe wird im 17. und 18. Jh. zur Mode[24]) und zum unentbehrlichen Bestandteil der Ausstattung selbst der kleinsten Fürstensitze.

Die Ausbreitung in Deutschland zeigt, wie sehr das Thema hier willkommen war[25]). Seine Möglichkeiten werden angewandt und zu Ende gedacht[26]). In einer Weise, die Italien fremd bleibt, wird es sogar von der Reihe der Ahnen des Maximiliangrabes bis zu den zwölf brandenburgischen Kurfürsten des Berliner Schlosses[27]) in den Dienst der eigenen monumentalen Geschichtsdarstellung gestellt.

2. DER ITALIENISCHE MANIERISMUS

Soweit nur die Form in Betracht gezogen wird, kann es fast den Anschein haben, als habe Deutschland die Überlieferung des Mittelalters bewahrt, als sei die Renaissance eine auf einen Teilraum beschränkte und auch sonst ausgrenzbare Episode geblieben. Daß eine solche Anschauung der Geschichte nicht gerecht würde, bedarf keines ausführlichen Beweises. Es kann der Hinweis genügen, daß durch die von der Renaissance bewegte süddeutsche Kunst sich genügend wichtige Anstöße nach Norden fortpflanzen, wenn sie auch nur mittelbar fortwirken. So wie der Inhalt mitgesehen und aus der besonderen Lage als gleichberechtigt, ja vielleicht bevorrechtigt erkannt wird, zeigt sich die Antike auch für Deutschland vom Humanismus her als eine Macht von tiefer und weittragender Bedeutung für das ganze 16. Jh.

Die Gehalte werden so sehr in die deutsche Kunst eindringen, daß endlich auf diesem Wege auch die Form mehr und mehr zur Geltung gelangt.

Aus ganz anderen, ja entgegengesetzten Bedingungen kommt es in Italien zu ähnlichen Wirkungen. Die Macht des Könnens, die ihrer selbst gewisse Höhe der Kunst konnte nicht lange erhalten bleiben, und je mehr die Zeit sich müht, sich zu behaupten, je mehr sie an Wissen aufnimmt, desto weiter wird sie sich von der stolzen Leistung entfernen. Je weiter sie versucht, ihre Freiheit auszudehnen, desto stärker gerät sie unter den Zwang des Wissens und, aus ihm Erlösung suchend, unter die Gewalt ganz anderer Kräfte, die die Wiederkehr des klassischen Wertes in einer Wiederkehr antiklassischer Werte ablösen.

Die Kenntnis der Antike nimmt im späteren 16. Jh. ungeheuer zu. Die Sammlungen füllen sich, und den Studien der Künstler bietet sich ein immer reicherer Stoff. Aber während Gelehrte und Antiquare[28]) sich um eine immer vollständigere Kenntnis und Deutung bemühen und die Antiken von neuem vermessen werden, erlischt die weiterwirkende Kraft der Antike im ausgebreiteten und immer mehr angehäuften Wissen. Die katalytische Kraft der Antike versagt, die Künstler stellen sich in den Dienst der Antikenreproduktion[29]) oder suchen nach neuen anderen Werten. In der Hochrenaissance war es möglich, in einer ineinandersehenden, zusammenwirkenden Betrachtung Anregungen für ein Werk mehreren Gestaltungen der Antike zu entnehmen. Nun, zum System und Rezept erhoben, beweist die Fabel der krotonianischen Jungfrauen[30]), als Additionsprogramm verstanden, sehr bald ihre Nutzlosigkeit. Das Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt, zwischen Sinnlichem und Idealem, zwischen Mensch und Natur, zwischen Diesseits und Jenseits gerät ins Wanken, aus Klassik wird Zwiespalt[31]). In dieser veränderten Welt, die der Freiheit verlustig geht, in neuen Bindungen Halt sucht und ein in viele Zweifel verstricktes Dasein führt, ist ein Wettstreit mit der Klassik unmöglich. Die Mittel und Möglichkeiten künstlerischer Darstellung sind erreicht, sie erschöpfen sich schnell, und die Antike wird, da sie nicht mehr ausgedeutet werden kann, da sie keinen noch zu erringenden Formwert mehr zu enthalten scheint, umgedeutet[32]). Die geistigen Werte der Zeit, Nachsinnen und religiöses Suchen sind antikefremd wie Bewußtheit und Zwang. Erbe der Renaissance und eigene Stellung einer genauen Nahsicht scheinen es möglich zu machen, auch diese Epoche als von der Antike bestimmt zu bezeichnen; das Gegenteil ist der Fall, sie selbst ist von der Antike in ihrer Stimmung grundverschieden, und die eingehende Beschäftigung mit ihr dringt in die Sphäre des Schöpferischen nicht vor. Das hindert nicht, daß viele Ergebnisse gerade des Erforschens und des systematisierenden Bemühens für die folgenden Jahrhunderte von hohem Wert sein werden.

Die Einheitlichkeit und Ganzheit der Welt ist verloren, die Stimmung des in sich vollendeten Daseins, das die Hochrenaissance in engem, verwandtschaftlichen Verhältnis zur Antike hatte, wird vom Wissen zersetzt, und in einer bewußten analytischen Welt sieht man sich nun, flüchtet man nicht in den Bereich gezwungener, vom Denken gespeister Phantasien, dem Fragmentarischen antiker Überlieferung gegen-
Abb. 97–100 über. Der Torso wird wahrgenommen, seine Realität hingenommen und sogar bejaht, statt schöpferisch überwunden zu werden. Zum ersten Male wird das Fragment ein Wert an sich, auch im eigenen Schaffen.

Den Weg, den Torso überhaupt als künstlerische Gestalt wahrzunehmen, haben wohl die Statuettenfälschungen früherer Zeit gewiesen. Sie bereiten die im Manierismus zu beobachtende Einstellung aus dem Zwang vor, ein überzeugend altes, also ein beschädigtes Werk bieten zu müssen[33]). In vereinzelten
Abb. 97—98 Abbildungen[34]) wurden Torsen schon früh dargestellt, Venus, die der Arme entbehren kann, wie sie dann in der kaum als Fälschung gemeinten Figur Tullio Lombardis[35]) fortgelassen werden.

Abb. 85—87 Der Torso Belvedere wird im Manierismus nun nicht etwa nur als Torso abbildend dargestellt, sondern gerade in den ihm gewidmeten Werken des späteren 16. Jh. zeigt sich, daß man ihn als Fragment genoß. Der intellektuell eingestellten Zeit genügt es, ihm einen Kopf aufzusetzen, und sie verzichtet auf eine Ergänzung der Arme und Beine oder eine nähere Bestimmung des Zusammenhanges der Figur[36]).

Auf Bildern sind kleine Torsen, besonders Venustorsen, nicht selten zu finden, wie ein Merkzeichen der Epoche, die Gestalt und Schönheit nicht mehr ins Ganze fassen kann[37]). Der Zwiespalt solchen

Unvermögens und der heimlichen Empörung verdrängter künstlerischer Sinnlichkeit kann auf einem Bilde Bronzinos zu der marternden Darstellung eines heimlich lebendigen Torso führen[38]). Der Bozzetto des Barock entspringt im ersten skizzierenden Festhalten des Wesentlichen ganz anderen Beweggründen. Erst im späteren 18. Jh. kommt es wieder zu Torsen aus ähnlicher Haltung wie im Manierismus[39]), bis Abb. 99—100 dann das 19. Jh. den Torso als eine gültige Form des Kunstwerkes anerkennt[40]).

Die Figur ist auch in den Werken des Manierismus selbst keine in sich geschlossene Ganzheit mehr. Gern wird ihr eine unsichere, wie unterhöhlte Stellung gegeben und diese in gezwungener Anordnung verstrebt. Als man sich den Resten der Pasquinogruppe und der Frage ihrer Ergänzung zuwandte, Abb. 101-105 wurde die im transitorischen Moment des Werkes mit enthaltene Unsicherheit, der schwierige Stand, die Gefahr des Gleitens und Fallens nicht klassizisierend überwunden, sondern manieristisch überbetont[41]). Da, wo im Manierismus versucht wird, die Einheit noch zu wahren, wachsen gigantische Gestalten ins Monströse[42]). Die Zeit weiß in sonderbar sicherer Wahl in der Antike das Thema zu finden, das ihr zur Entschuldigung dafür zu dienen scheint, wenn die Form ins Wuchern und endlich ins Formlos Naturnahe gerät, das Deinokratesprojekt[43]), das wie auch der Koloß von Rhodos[44]) erst im Barock als einer anderen Stufe der Antikenauffassung bezwungen wird.

Das Wissen, das die Zeit des Manierismus ansammelt, ohne aus ihm wie die Renaissance einen wirkenden Nutzen ziehen zu können, geht nicht verloren. Das Barock wird sich seiner bedienen und es in neuer Ausdeutung lebendig und fruchtbar machen. So unfruchtbar die Auseinandersetzung mit der Antike im Manierismus zu sein scheint, und so unfruchtbar sie sein muß, weil die schöpferischen Kräfte der Epoche ganz anderen Zielen zugewandt sind, so sehr wird sie in einem anderen Bereich die nachfolgenden Jahrhunderte verpflichten, in der Sammlung, Feststellung und Ordnung der Inhalte. Auch hier sind es nicht neue Werte, die gefunden werden. Die symbolhaften Zeichen sind früh gefunden oder wieder belebt worden, wie das Bild der Roma[45]). Das Glück des schöpferischen Waltens mit den Inhalten der alten Welt hat sich nicht bannen lassen, der Kairos[46]) ist verloren, und nur dem Gedanklichen kann man nachhängen, wie der Fabel selbst[47]): Zahlreiche Kompendien halten das gelehrte Ergebnis fest, und die Zusammenfassung antiker Mythologie und Symbolik zu einem den Allegorien der neueren Kunst dienlichen Handbuch verschafft der Ikonologie des Cesare Ripa eine bis ins späte 18. Jh. unbestrittene Geltung[48]). Das Unsinnliche im Thema der Artemis Ephesia, das für die bildende Kunst an sich schon so ungeeignet wie möglich erscheint, wird im Manierismus begierig aufgegriffen[49]). Während die Sinnhuber[50]) sich an unsinnlichen, also unkünstlerischen Zeichen in gedankenverstrickten Emblemata und hieroglyphischen Bildrätseln nicht genug tun können, schleicht sich auch eine neue Art des Fälscherunwesens ein. Nach dem Fälschen von Münzen und Reliefs, von kleinen Statuen, beschäftigt man sich jetzt, eher als mit den großen Werken, die man in der Gebrochenheit der künstlerischen Schaffenskraft öfter und lieber abgießt und kopiert als fälscht, mit ihren Inhalten. Die Gelehrten lassen sich dazu herbei, Inschriften zu erfinden und mit falschen Beischriften einzelnen Besitzstücken eine scheinbare Erhöhung ihres Wertes zu geben[51]).

Über die Aufräumungsarbeiten und das gelehrte Herbarien präparierende Systematisieren hinaus kommt es zu entschiedener Umdeutung von Inhalt und Form. Die antike Form wird auf den christlichen Inhalt angewandt, nicht mehr ihm eingebunden, sondern untergeordnet. Der Stilzwang der Zeit kann sich so stark auswirken, daß es zu völliger Zerreißung des klassischen Weltzusammenhanges kommt, in der gleichen Epoche, in der sich das Wissen vom Altertum so stark verfestigt hat.

LAOKOON I

Kaum ein anderes Werk der antiken Kunst hat auf die Kunst der neueren Zeit eine so große Wirkung ausgeübt wie die Laokoongruppe. Die Literatur über Laokoon und seine Wirkung auf die neuere Kunst sowie zur Kunstlehre, die aus den entgegengesetztesten Standpunkten Laokoon zum Zeugen ihrer Meinung aufrief, ist, berücksichtigt man die zahlreichen, mitunter besonders wertvollen Einzelbemer-

kungen, fast unübersehbar geworden[52]). Begünstigt durch das sonst kaum je für ein Werk von solcher Bedeutung gegebene genaue Datum für den Wiedereintritt des Laokoon in die Kunstgeschichte und durch die verhältnismäßig genaue Bestimmung seiner Stellung in der antiken Kunst hat man sich immer wieder der Geschichte dieses Kunstwerkes zugewandt. An ihr erweist sich mit besonderer Klarheit, daß
Abb. 106-123 jedes Werk der bildenden Kunst nicht nur als eine in sich abgeschlossene Schöpfung betrachtet werden kann, sondern daß seine Geschichte einen kennzeichnenden Teil seines Daseins ausmacht. Die Wirkung eines Kunstwerkes ist nicht nur für die allgemeine Kunstgeschichte von Bedeutung und für die Werke, die seinem Einfluß unterliegen, sondern auch für das Kunstwerk selbst. Nur in der immerwährenden Betrachtung bleibt ein Kunstwerk durch die Zeiten lebendig, und die Verschiedenheit der Einstellung zeigt, daß ohne diese sich ständig verändernde Betrachtung Werke der bildenden Kunst kaum aufgefaßt und jedenfalls nicht ausgeschöpft werden können. Sie scheinen also, noch vor der Beendigung ihrer stofflichen Existenz, nur insoweit vorhanden zu sein, als sie in der Anschauung wirksam sind. Ein Kunstwerk an sich aufzufassen, besonders in Zeiten, die seiner Ursprungszeit nicht verwandt sind, scheint unmöglich. Dies wird in der Verschiedenheit der Urteile zu Laokoon ebenso deutlich, wie seine eigene kunstgeschichtliche Lage, als ein hellenistisches Endprodukt alle Kräfte und Weisheiten der alten Kunst in einer Zusammenfassung zu enthalten, die es den nachlebenden Zeiten erlaubt, ihm alle möglichen Werte zu entnehmen. Diese Vielfalt der Anwendung charakterisiert den Laokoon und seine zeitbestimmte Stellung in der antiken Kunst.

Nur schwer wird man sich damit abfinden wollen, daß es nicht die klassisch großen höchsten Leistungen sind, die in einer späteren Kultur die breiteste Wirkung ausüben. Es scheint, als ob eine Ungerechtigkeit der Geschichte darin liege, daß die bildende Kunst neuerer Zeit sich gerade den späten Erzeugnissen der antiken Kultur zugewandt hat, die vergleichsweise minderen Wertes sind. Aber die bedrückende Vorstellung, die neuere Kunst habe nicht aus dem Bedeutendsten der alten Kultur geschöpft und bleibe deshalb auch selbst von geringerem Wert, kehrt sich in die Einsicht um, daß es eher den eigenen Wuchs der nachantiken Kunst charakterisiert und ihre Eigenbedeutung erhöht, nicht nachlebend den größten Leistungen gefolgt zu sein. Frei vom Banne des Unwiederholbaren erschöpft sich die neuere bildende Kunst Europas nicht, wie andere nachlebenden Kulturen, im bloßen Nachleben und Ausdeuten der alten Welt, sondern entnimmt ihr die Möglichkeiten der schöpferischen Bewältigung künstlerischer Forderungen aus eigener, von den Bedingungen des eigenen Kunstgeschehens bestimmter stilgebundener Wahl.

Die starken Bestrebungen, die bestimmende Macht der Antike im Nachleben ihrer Werke zu erweisen, haben nicht selten zu einer Überschätzung derjenigen Werke geführt, die eine Vielfalt von Wirkungen ausgeübt haben. Eine Anschauung, die von den stilistischen Bedingungen der Auseinandersetzung mit der Antike ausgeht, vermag beidem, der antiken Kunst und der neueren Kunst, gerechter zu werden. Die klassischen Leistungen sind in sich vollendetes Dasein und nur später, betrachtender Würdigung zugänglich. Die Unmöglichkeit einer Anwendung zeigt die Unzerstörbarkeit ihrer ewigen Form. Die Leistungen der römischen wie der späthellenistischen Kunst erhalten, bedürften sie ihrer, eine Art nachträglicher Rechtfertigung durch ihre für die neuere Kunst unentbehrliche Mittlerschaft. Die aus der hohen griechischen Kunst gezogenen, abgeleiteten und ableitbaren Werke können als Erbe genutzt werden und sind in so hohem Maße der Anverwandlung fähig, daß der Eigenwert dieser Kunstwerke nicht selten in Gefahr steht, sich in Anwendungen aufzulösen.

Auf die kunstgeschichtliche Stellung des Laokoon selbst und auf die oft behandelten Fragen seines Gehalts kann hier nicht eingegangen werden[53]). Die Frühgeschichte der 1506 wiederentdeckten Gruppe
Abb. 106 ist oft und ausreichend behandelt worden[54]). Der Entwurf für die Neuaufstellung von Guliano da Sangallo[55]) ist gerade eben in dem Buche von v. Salis in seiner bisher nicht voll erkannten Bedeutung gewürdigt worden. Der gleiche Verfasser hat die Wirkung der Gruppe auf die Hochrenaissance[56]) und insbesondere auf Michelangelo[57]) klar dargestellt. So bleibt dem im voraufgehenden Kapitel gegebenen Hinweis auf die Bedeutung der späthellenistischen Skulptur für den Stil der Renaissance nur hinzuzufügen übrig, daß der Laokoon unter den für die Renaissance wichtigen Denkmälern einen besonders

hervorragenden Platz einnimmt. Anregungen verschiedenster Art werden dem Werke entnommen, ohne daß es zu einer Auseinandersetzung mit der Wirkungseinheit der antiken Gruppe kommt. Der Laokoon bleibt hinter den neuen Werken, die ihm Anstöße verdanken. Gerade bei diesem verhältnismäßig wohlerhaltenen Werke zeigt sich deutlicher als sonst bei der Nutzung von Torsen, daß die Renaissance nicht eigentlich das antike Werk in seiner Ganzheit auffaßt. Man wird sogar zu dem Schluß gedrängt, daß dies vielleicht noch gar nicht möglich war. Dazu leitet auch die Betrachtung der kleinen zeitgenössischen Antikenkopien, die, soweit sie erhalten sind, sich von ziemlich geringem Wert zeigen[58]), zumindest die große Schar der Talente in dieser Zeit scheint ein eindringendes Verständnis für das Ganze dieses Kunstwerkes noch nicht gehabt zu haben. Abb. 109

An Bandinellis Kopie[59]) wird im Anschwellen der Form die sich schnell zum Manierismus verändernde Lage deutlich. Die Erweichung der Einzelform und ihr Aufquellen entspricht dem Bestreben dieses Künstlers und der Zeit, großplastisch gigantische Gestalten zu schaffen.

Wie stark Tizian von Werken der Antike beeindruckt worden ist, wird trotz mehrerer gehaltvoller Einzelstudien über sein Verhältnis zur Antike in der Kunstgeschichte noch nicht genügend beachtet. Seine berühmte Karikatur des Laokoon[60]) ist keineswegs der Protest eines der Antike fremd gegenüberstehenden Künstlers. In ihr hat sich Tizian vielmehr von dem mächtigen Einfluß, den dieses Werk immer wieder auch auf ihn ausgeübt hat, wie sich aus mehreren Bildern erkennen läßt[61]), in einer späteren Phase seines Schaffens zu befreien gesucht. Die Karikatur ist zugleich eines der wichtigen Zeugnisse für die Auflösung bis zur Zerstörung der Form dieses Werkes im späteren 16. Jh., die wohl notwendig war, damit die folgende Epoche sich von neuem mit ihm auseinandersetzen konnte. Abb. 110

Gegen das Ende der Hochrenaissance voll erfaßt und begriffen, wird die Laokoongruppe Allgemeingut der Bildung, und eine breite Schicht wünscht sie vor Augen zu haben. Das Absinken der großen Form ins Kunstgewerbe läßt sich in Fayencetellern[62]) und Barettplaketten[63]) gut verfolgen. Die Formzersetzung, die in diesen Werken zu beobachten ist, kann aber nicht mit bloßer Abnutzung des Kunstwertes und der Umsetzung in eine der Volkskunst nahestehende angewandte Kunst erklärt werden, sondern verdeutlicht zugleich die Bestrebungen der manieristischen Zeit. Sie zeigt sich auch in anderen Werken und läßt sich in aufschlußreicher Weise in die Zeit jenseits der Hochrenaissance zurückverfolgen. Abb. 111-112

Der Stich von Marco Dente[64]) ist das früheste Beispiel dafür. Die Laokoongruppe wird zusammen mit Formvorstellungen, die auf ganz allgemeine Anregungen hellenistischer Skulpturen, u. a. auch des Torso Belvedere zurückgehen, offenbar mit der Kenntnis wieder hervorgezogener mittelalterlicher Miniaturen verschmolzen. Die Gelehrsamkeit, die sich in rätselhaften Inschriftsteinen dartut, zeigt eine Haltung, die auf den Manierismus hinüberweist. Die zentrifugalen Kräfte werden in den von Förster herangezogenen Laokoondenkmälern des späteren 16. Jh., wie u. a. dem Mailänder Rundschild[65]) und den Fayencemalereien noch deutlicher. Der Zusammenhang der schlangenumstrickten Gruppe wird aufgelöst und, wie auch in Plaketten und anderen Denkmälern[66]) bereichernd verwandelt. Kleinbronzen endlich geben ganz neue freie Kompositionen[67]). Abb. 108,114 Abb. 111-112

Diese Bewegung ist nicht auf Italien beschränkt, sondern auch in französischen und deutschen Denkmälern, einem Stich von Jean Gourmond[68]) oder einer Zeichnung von Erhard Schön[69]) zu erkennen. Auf dem Blatt von Schön, das die Gruppe variiert, werden in einer Vorstufe der Auflösung ihre Figuren voneinander isoliert. In der hohen Kunst zeigt sich, wie der Stilzwang die Gruppe in völlig subjektivistischer Art umdeutet. Das Mantuaner Fresko Giulio Romanos[70]) gibt eine einem Dreieck einbeschriebene Gruppe, die aus einem spitzen Winkel beim jüngsten Sohn beginnend über den älteren zu dem in der Gegenbewegung eine Keule schwingenden Vater aufsteigt, um dann in Nebenfiguren und Landschaft wieder abzuklingen. Abb. 113

Das großartigste Denkmal eigenwilligen Müssens ist das Gemälde Grecos in Sevilla[71]). Hier ist der antike Zusammenhang der Gruppe gesprengt. Das dramatische Geschehen vollzieht sich vor einem ungeheuer großen, wie von Weltangst erfüllten Raume in einer dem antiken Werke grundverschiedenen Stimmung. Laokoon ist nicht nur hispanisiert, sondern martyrisiert. Der Zusammenbruch der Werte der alten Welt als festes Dasein wird ergreifend verbildlicht. Die Entfernung von der Antike hat einen

äußersten Punkt erreicht, von dem her es nur zu einer allmählichen Annäherung an eine objektivere Auffassung kommen konnte. Nach Förster hat M. Schuster[72]) eindringlich darauf hingewiesen, daß Grecos Schöpfung ohne die Laokoongruppe, die ihm aus seinem römischen Aufenthalt bekannt sein mußte, nicht denkbar ist. Man muß noch weiter gehen und die Aussage wagen, daß gerade die bedeutendsten Künstler der manieristischen Zeit die Laokoongruppe nicht nur so umgedeutet haben, sondern sogar so sahen. Die völlige Verschiedenheit von Objekt und Anschauung, die für die Erzeugnisse moderner Malerei so viele Proteste auslöste, hat hier ein erstes ganz deutliches Beispiel keineswegs freiwilliger und nur origineller Variation, sondern stilbestimmter Sicht. Ein solcher Extremfall ist besonders geeignet, vor der Ansicht zu warnen, ein bestimmtes Werk, ein bestimmter Gegenstand überhaupt könne in seiner Wirklichkeit erkannt werden. Auch die anscheinend dem Werk selbst nahebleibenden Zeugnisse müssen in der Auffassung notwendig von ihm verschieden sein. Auch die vergleichsweise objektivere Haltung klassizisierender Zeiten gibt nicht Laokoon, sieht ihn nicht, wie er ist, und kann ihn nicht so sehen, sondern nur aus dem Stilzwang der Zeit heraus interpretieren.

Wenn in manieristischer Zeit Einzelmotive des Laokoon benutzt werden, gelten die Studien zu einem Teile wie vorher und nachher den Fragen der künstlerischen Bewältigung von Einzelformen, wie Zeichnungen von Muskeln oder Gelenken. Die Einzelmotive als Formanregung werden aber nicht mehr als katalytisches Element genutzt, wie in der Renaissance, sondern in einer Umdeutung, die sich nicht nur auf das Formale, sondern besonders auf das Inhaltliche erstreckt. Diese Umdeutungen des Manierismus werden sich für die ganze Folgezeit als wertvoll und fruchtbar erweisen. Der ikonographische Bestand nicht weniger Themen, wie des Christus an der Martersäule[73]), der Judith mit dem Haupte des Holofernes[74]) und selbst des auferstehenden Heilands und des Christus als Weltenrichter[75]) ist weiterhin ohne die Auswertung der in der Laokoongruppe beschlossenen Möglichkeiten[76]) undenkbar, wenn auch in der allmählichen Verdünnung der Tradition die Beziehung sich oft nur mittelbar aus dem ikonographischen Zusammenhang der Inhalte erschließen läßt.

Da wo nicht in Umdeutung des Inhaltes die Form genutzt wird, sondern ein Inhalt festgehalten wird, kommt es zur Umdeutung der Form. Neben dem durch das Werk Grecos charakterisierten Kreis von Gestaltungen machen sich noch andere Auffassungen von der Laokoongruppe geltend. Aus einer subjektiven, die Antike als Maß nicht anerkennenden Schaffensrichtung stammend, müssen sie alle von der Prägung der Laokoongruppe verschieden sein und können untereinander stark abweichen. Hervorzuheben ist die Umsetzung des sich als ein freiplastisches Relief darbietenden Originals in eine ganz andere, dem Manierismus entsprechende und in dieser Zeit geradezu typische allansichtig freiräumliche Gruppe
Abb. 116-117 durch Adrian de Vries[77]), eine Lösung, die in dem Stich von Hans Brosamer[78]) bererts vorbereitet ist.

In dem Stich von Giovanni Battista Fontana zeigt sich, daß nun mit dem Zerfall der Gruppe der Weg frei ist für die Verwendung der in ihr enthaltenen Teilformen, die dann das Barock in wiederum objektiverer Haltung in neuen eigenen Zusammenhängen ausgiebig nutzen wird.

VII.
FÜNFTES KAPITEL

FORMSTEIGERUNG

LAOKOON II

Aus der extremen, in Form und Inhalt metaphysisch bestimmten Haltung, aus der Überspannung des Themas führt das Barock wieder in eine realere Welt zurück. Die in der Umdeutung gewonnenen Werte werden gehalten und fruchtbar weiterverfolgt, im ganzen aber wieder, aus erneutem Studium des Originals, auf das sinnliche Leben bezogen. Die Zerreißung des antiken Formzusammenhanges hat nicht die Umdeutung verbindlich machen können, sondern nur die Teilwerte frei gemacht, die nun in der Barockplastik eine ungeheuer weite und tiefgehende Wirkung haben. Der Ausdruckswert der aus Qual und Leid auffahrenden Bewegung des mächtigen Leibes, die verzweifelten Gesten der Söhne, das schmerzgezeichnete Antlitz des Vaters werden von neuem studiert, lebendig nachempfunden und in immer neuen Variationen angewandt. Die Ergebnisse der Hochrenaissance, aufgelockert und verändert durch die ganz anders gerichteten Formbestrebungen des Manierismus, werden weiter entwickelt. Aus Wettstreit und Umdeutung wird Ausweitung und Steigerung. Von dem Zwang, der von der sinnlich erfaßbaren Wirklichkeit abführte, befreit, wird die antike Form neu erfaßt. Die Formsteigerung hält sich an das antike Werk als etwas schon gültig Formuliertes, als eine schon aus der Wirklichkeit gewonnene und verdichtete Formfeststellung. Da aber nun das künstlerische Schaffen die Möglichkeiten des Gestaltens mühelos beherrscht, fordert auch aus der gleichen objektiven Auffassung die Darstellung der Wirklichkeit ihr Recht. So muß die Antike in einen Wettstreit mit der Natur treten, die als der Antike in vielem Betracht gleichwertig aufgefaßt wird. Die Werke der Alten sind weder Formvorbild noch Hauptquelle der Studien. Auch die verpflichtende Formprägung, die noch so stark auf das Schaffen der Renaissance gewirkt hat, verliert an Verbindlichkeit. Die Antike behält ihren Wert als Anstoß neuer künstlerischer Schöpfungen, die aber nun in einem anderen Verhältnis zu ihr stehen. Benutzt das Barock die Antike, so steigert es die Form in einer wirklichkeitszugewandten Verlebendigung, und die Wirklichkeit selbst kann mehr als je zuvor als Quelle der Studien, als anregende Kraft für die Antike eintreten. Zwischen antiker und neuerer Kunst ergibt sich eine neue Distanz, das Werk erwächst nicht vor dem Hintergrund der antiken Form, sondern aus eigener Kraft in einem eigenen Raum.

Während im Bereiche der Kunsttheorie die Überzeugung von der allem übergeordneten Bedeutung der Antike sich als ein Gesetz durchsetzt, bedeutet die antike Form für die bildende Kunst selbst nur eine anerkannte Setzung des künstlerisch Möglichen. Sie wird zum Richtmaß genommen, um im Vergleich eine Grenzangabe zu haben, die ohne Schaden für den Wert künstlerischer Gestaltung nicht überschritten werden dürfe. Daher weiß das 17. Jh. den Wert antiker Bildwerke, besonders auch für den Unterricht wohl zu schätzen[1]). Erst im späteren 18. Jh. werden neue, dem Manierismus verwandte Tendenzen zu einer abermaligen Übersteigerung und Umdeutung führen.

Die neue, in der Nachfolge der Renaissance gewonnene Stufe des Antikenverständnisses zeigt sich auch in der fruchtbaren Beschäftigung des 17. Jh. mit dem Original des Laokoon selbst[2]). Die Frage der Ergänzung, um die man sich wieder und wieder bemüht hat, war für die Auffassung von der Gruppe deshalb so wichtig, weil der verlorene Arm, je nachdem man ihn führen wollte, dem labilen Gleichgewicht der Gruppe einen völlig verschiedenen Ausdruck geben konnte. Der Michelangelo vielleicht nicht zu Unrecht zugeschriebene, nur aus dem Groben gemeißelte gebeugte Arm[3]) ist für die Ergänzung nicht weiter verwendet worden. Wie die Mahnung zur Einsicht aus einer der Antike verwandten Zeit hat er sich erhalten, während der Manierismus in den pathetisch gestreckten Armen des Vaters und des einen Sohnes eine seinem Stilempfinden entsprechende vorläufige Lösung gefunden hatte[4]). Girardon

kehrt, aus neuer, anderer Haltung, in seinem Ergänzungsvorschlag[5]) zu der Auffassung der Renaissance zurück. Fortan wird der Wechsel der Anschauungen für die Ergänzungsfrage in fast bestürzend folgerichtiger Weise ein Anzeichen der Veränderung stilbestimmter Einstellungen. Im 18. Jh. hält aus einem dem Manierismus sich wieder nähernden Empfinden Cornacchini die manieristische Ergänzung aus Ton in Marmor fest. Bei der Überführung der Gruppe nach Paris 1799 sagt sie dem Geschmacke der Kommissare so wenig zu, daß man sogar darauf verzichtet, sie mitzuführen. Im hochklassizistischen Paris greift man auf den Vorschlag Girardons zurück[6]) und gibt der Überzeugung Ausdruck, daß sie für die Wirkung der Gruppe die bisher beste Lösung biete. Zugleich fordert der Rat des Zentralmuseums die Künstler in einem Preisausschreiben zu neuen Versuchen auf und verheißt dem Sieger des Wettbewerbes die große Summe von 10000 frcs. Dieser Wettbewerb fand trotz einer Erneuerung nach einem Jahr keine Beteiligung. Damit wird deutlich, daß die bildende Kunst am Beginn des 19. Jh. die archäologische Bemühung aufgegeben und der Wissenschaft überantwortet hat. Von der Gelehrsamkeit überwältigt und vor dem Wissen resignierend wird die Künstlerarchäologie sich auch über ein Jahrhundert später durch die Preisausschreiben Wilhelms II. nicht zu den alten Aufgaben zurückführen lassen. Die letzte, offenbar von dem Nachhall des Pariser Preisausschreibens angeregte selbständige und eingehende Beschäftigung eines Künstlers mit dem Problem der Laokoongruppe ist die gründliche, mit Ergänzungsskizzen versehene Aufzeichnung Danneckers[7]). Sie zeigt bereits, wie sich nun künstlerische und sorgsame facharchäologische Erwägungen mischen. Die Beobachtungen, die in Paris am Original gemacht werden, setzen mit der Feststellung von Löchern zwischen den Marmorblättern des Lorbeerkranzes, einer Fehlstelle am Kopf usw. die Studien, die in der Auffindungszeit von Künstlern gemacht worden sind[8]), ins Antiquarische fort[9]). Nach der Rückkehr nach Rom, in der neumanieristischen Phase der mit dem Schaffen Ingres' am besten gekennzeichneten Zeit werden die Ergänzungen Cornacchinis wieder angebracht. Fortan vollzieht sich die Diskussion nicht am Original, sondern an Abgüssen, an denen die wechselnde Einstellung im 19. Jh.[10]) ebenso abgelesen werden kann wie aus der Literatur, auch wenn diese vermeint, nur exakter Wissenschaft zu dienen.

Daß überhaupt die Möglichkeit verschiedener Auffassungen zu bestehen schien, kennzeichnet wohl auch die Mehrdeutigkeit des späten Werkes selbst. Aus einer genaueren Analyse der stilistischen Haltung, aus künstlerischen Erwägungen mehr als aus archäologischen kommt O. Waser[11]) in diesem Jahrhundert zu dem Ergebnis, daß das Original eine Ergänzung mit gebeugtem Arm gezeigt haben müsse. Diese Auffassung, der die Überlegung entspricht, daß nicht eine umdeutende, sondern nur eine verwandte Zeit eine richtige Lösung finden kann, bestätigt sich 1942, als man das 1898 von L. Pollack in den Vatikan gegebene Fundstück endlich anpaßt und erkennen muß, damit die Lücke des Originals mit dem originalen Bruchstück geschlossen zu haben[12]).

Das Barock, das mit Girardon der richtigen Lösung für die Ergänzung des Laokoon aus künstlerischer Gestaltungskraft nahe gekommen war, hat sich mit dem Laokoon auch sonst beschäftigt. Kopien der Gruppe und besonders auch größere Statuetten für die Auszierung von Schloßsälen sind wiederholt hergestellt worden[13]).

In der Kunst des Barock vermeint man allenthalben Spuren der Auseinandersetzung mit dem antiken Werk wahrnehmen zu können. Der Ausdruckskopf des Laokoon wird wieder und wieder studiert und nicht nur anwendend benutzt, sondern sogar in mehreren selbständigen Werken mehr oder minder frei
Abb. 118-119 wiedergegeben[14]). Die Arbeiten, unter denen die Köpfe der Sammlungen Aremberg[15]), Lanckoronski[16])
Abb. 120 und Schönborn[17]) hervorragen, gehören zumeist dem Hochbarock an.

Die Bewegungsmotive des Laokoon sind so häufig angewandt worden, daß es genügen mag, auf die
Abb. 122 stete Veränderung der Interpretation in einigen Werken der Bildhauerkunst von Schlüter[18]), Feicht-
Abb. 123 meyer, P. Wagner, Piemontini und Dannecker[19]) zu verweisen.

Der an Regeln gekettete Unterricht der Kunstakademien hält noch bis über das 18. Jh. hinaus auch am Laokoon zäh fest. Augenscheinlich für ihren Bedarf bietet die Rostsche Handlung in Leipzig die aus der Gruppe herausgelöste Figur[20]), so wie sie Goethe in Oesers Akademie sah[21]), in ihrem Katalog an. Der in diesem Verzeichnis ebenfalls abgebildete, auf eine Büste gesetzte Laokoonkopf ist in Menzels

Folge „Künstlers Erdenwallen" noch 1833 das redende Zeichen für Perückenstock und Zopf des Lehrbetriebes im Gipssaal[22]).

Mit dem Beginn des 19. Jh. wird die Kunst die Beschäftigung mit der Gruppe des Laokoon für lange Zeit aufgeben. Wie schon einmal in der späten Renaissance wird im 18. Jh. in vergleichbarer Lage das Thema für eine Tierdarstellung benutzt. In anderer, nicht eigentlich karikierender Absicht als Tizian zeichnet J. H. Tischbein ein Blatt: Auch die Mächtigen vergehen im Streit und das gewaltige Wälzen des kräftigen Kampfes vertilgt die Schwachen[23]). Abb. 110

In einer erschütternden, umdeutenden Zeichnung Carstens[24]), der letzten seiner Hand, erweist sich die zur Auseinandersetzung zwingende Macht der antiken Gruppe noch einmal in einem schwachen Widerschein. Grecos spannungsgeladenes, großes und kühnes Werk ist von Kraft erfüllt, die bei einer Veränderung der Stimmung Neues und wiederum Bedeutendes hervorbringen kann. Carstens Blatt weist über den individuellen Zusammenbruch gestalterischer Kraft auf den Verfall einer objektiveren Haltung zugeneigten künstlerischen Welt. Die Fähigkeit, in anverwandelnder Kraft die Antike fruchtbar zu machen, scheint hier nicht eine Durchgangszeit, sondern einen Haltepunkt erreicht zu haben. Zugleich deutet sich in dieser Zeichnung eine Abhängigkeit von neuerer Kunst selbst an, die seit dem 17. Jh. zunehmend, für die Kunst des 19. Jh. bestimmend wird. Bei Carsten tritt Michelangelo als wirkende Kraft neben die Antike, bei anderen Künstlern Raffael. Das Anverwandeln der antiken Gestalt geschieht im Bereiche der bildenden Kunst nur mehr selten aus überzeugender eigener Auseinandersetzung. In der bedrohlich zunehmenden Zahl der Phasen und der Kürze des Wechsels wird die abendländische Kunst sich selbst in allen ihren Epochen nacherleben und die antiken Gestaltungen meist nur mittelbar nutzen. Abb. 115

Die Flucht in ein Jenseitiges befreit die Kunst nur für kurze Zeit von der Last des Bewußtseins, das sich gegen die schöpferische Empörung des Unbewußten behaupten wird. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Antike mündet in die Archäologie und in die Dichtkunst[25]).

Schadows Relief über der Tür des eigenen Hauses hat nur mehr den Wert einer Lehrbuchillustration, und ähnlich bleiben andere Laokoondenkmäler künstlerisch bedeutungslos[26]). Die Epoche des Ausdrucks, der Ausweitung und Herrschaft der künstlerischen Form ist vorüber. Vor ihrem Eingang wies aus der Umdeutung des Manierismus der Luziferkopf von Hans Reichle[27]) auf die Fülle der neu zu entdeckenden Möglichkeiten gesteigerter Form herüber. An ihrem Ausgang steht Canovas Theseus[28]), der gegen das verzerrte Gesicht des zusammengebrochenen Minotaurus, der gegen das Antlitz Laokoons die Keule zum tödlichen Schlage erhebt. Abb. 121

Das Wissen hält, unbeirrt von dem Wechsel künstlerischer Meinungen, mit Zähigkeit den Anspruch gesetzgebender Herrschaft der Antike über die neuere Kunst fest und bildet eine normative Ästhetik aus[29]), die sogar gezwungen ist, den Laokoon gegen sich selbst zu verteidigen. Als David d'Angers aus einer neubarocken Einstellung den Laokoon preist, antwortet ihm Goethe[30]) dem die eigene Sturm- und Drangzeit weit dahinten liegt, aus klassizisierender Beruhigung sehr zurückhaltend[31]). Die fast unbegreiflich feste Geltung von Lessing formulierter Gedanken durch das ganze 19. Jh. ist durch die künstlerische Kraft eigener Leistung nicht mehr zu erschüttern. Die Versuche, gegen das klassizistische Dogma anzugehen, haben nicht die Kraft, sich durchzusetzen, und gegen Heinses geniale neue Sicht[32]) wie gegen Carpeaux[33]) bleiben die Urteile von Kotzebue[34]) und Stauffer Bern[35]) in Kraft.

Das abermalige antiklassische Aufbegehren von Hoesslin[36]) hat nur den Wert eines Kuriosums aus der Nachfolge Fr. v. Stucks, und erst in einer gewaltsamen bilderstürmerischen Revolution vermag die spätere Kunst des 20. Jh. die auferlegten, vorgeblich immerwährend gültigen Gesetze wenn zunächst auch nur für kurze Zeit abzuschütteln.

Für das Kunstschaffen seit dem 17. Jh. ist in kunstgeschichtlichen Studien nicht selten die Meinung anzutreffen, die Kenntnis der Antike sei nun so allgemein geworden, daß man von einem selbstver-

ständlichen Benutzen dieses nur als Stoffgebiet aufzufassenden Bereiches sprechen könne. Die Beschäftigung mit dem Verhältnis der neueren Kunst zur Antike verspreche kaum Erkenntnisse grundsätzlicher Natur, sondern diene mehr dazu, Einzelnachweise für die Frage des Bildungsganges einzelner Künstler zu geben und Anregungen, die von ihnen verarbeitet wurden, näher zu bestimmen. Tatsächlich sind die wichtigsten Arbeiten für diese Zeit die Einzeluntersuchungen zu Rubens und Poussin, und an allgemeinen Studien bleibt kaum anderes als der gehaltvolle Aufsatz von W. Weisbach über die klassische Ideologie zu nennen[37]).

Abb. 139-141

Abb. 137-138

Es ist bei der Behandlung des Laokoon schon darauf eingegangen worden, daß das Barock ein neues Verhältnis zur Antike hat, das von der Frage der Bedeutung von Antike und Natur für die Kunst dieser Zeit am ehesten zu fassen sein dürfte. Den Setzungen der Antike, die später wieder ein für lange gültiges Gesetz werden, bleibt auch das Barock verpflichtet. Die eigene Kraft der Epoche zeigt sich weder in Leistungen einer klassisch absoluten Höhe, wie im Wettstreit der Renaissance mit der Antike, noch erschöpft sie sich in gezwungenen Umdeutungen, wie im Manierismus. Das Barock gewinnt seine Freiheit auf der Grundlage der Schulung an der Antike und verlebendigt nun die im Manierismus erstarrten alten Formenwerte. So nutzt die Zeit die Möglichkeiten, die im Thema des Laokoon oder der Medusa nach Form und Inhalt beschlossen liegen und wendet, auf der vom Manierismus begründeten Ikonologie fußend, den Herkules Farnese und den Torso Belvedere auf die Gestaltung des Simsonthemas an. Das schöpferische Vermögen des Barock, von seiner Auseinandersetzung mit der Antike her gesehen, wird da offenbar, wo es zu Lösungen vordringt, deren Themen in der antiken Kunst angelegt sind, ohne schon eine verpflichtende Form gefunden zu haben. Das Barock entwickelt sie, von der Antike unabhängig, hält sich aber an die Grenzwerte, die etwa von der späthellenistischen Plastik gegeben sind und führt die alten, noch als Aufgaben von der Antike hinterlassenen Themen zu einer vergleichbaren Formsteigerung. Indem das Barock das Leben von neuem als Wert einführt, gelangt es zu den großen Leistungen seiner Klassik, die, wiederum unvergleichlich, einen Zusammenhang mit der Antike bewahren und in diesem Betracht Zeugnis von der wirkenden Kraft der alten Kultur ablegen.

In dem Zögern und der Widerwilligkeit, mit der dem Denkmal Marc Aurels Anerkennung gezollt wird, wirkt unbewußt und bewußt das Gefühl, für das Reiterdenkmal erst jetzt die gesteigerte große Form gefunden zu haben, die im Thema angelegt ist. In der Antike noch gebundene Kräfte werden in neuen großartigen Formen befreit. Immer wieder wendet sich das Barock gerade da der Antike zu, wo eine Möglichkeit vorhanden ist, die antiken Formgedanken von ihrem Inhalt her in Leben und Bewegung zu verwandeln. Neben dem wieder und wieder gestalteten Reiterdenkmal ist es z. B. das Thema der Rossebändiger[38]), das in verschiedenen Lösungen weite Verbreitung findet, und bei dem Gehalt Apoll und Daphne[39]) wird man stets zuerst an die Form der klassischen Lösung Berninis denken und nicht an die künstlerisch zumeist unbedeutenden Werke der vorhergehenden Epochen und der Antike. Die Diana von Versailles erhält unter Ludwig XIV. ein großartiges Gefolge von Nymphen.[40])

Abb. 124-127

Abb. 128-131

Die Kopien antiker Skulpturen gelten im Barock mehr als bisher den großen Statuen, die weder die Renaissance noch der Manierismus so schon künstlerisch bewältigen konnten. Auch auf diesem Gebiet herrscht die Sicherheit eigenen Könnens, das unbekümmert mit dem antiken Gut auch auf Kosten des überkommenen Bestandes frei schaltet, um es sich dienstbar zu machen und dem auch les faux antiques[41]) nicht verwerflich erscheinen. So wie in den freien Schöpfungen die Antike verlebendigt wird, wird das drängende Leben in der Darstellung der Macht in würdevolle antikisierende Formen gebunden. Die Dekoration der Schlösser und Gärten benutzt antike Skulpturen ebenso gern wie die Renaissance. Wenn aber in Versailles die Gruppe des Tritonen mit dem Silen in das Zentrum der von allen Seiten auf das Podest zulaufenden Treppen gestellt wird[42]), ist dem antiken Werk nicht nur eine Steigerung seiner Wirkung gegeben, sondern zugleich wird damit auch dem dekorativen Ganzen eine erhöhte Bedeutung zuteil.

Abb. 136

Sich der Suggestion barocker Ergänzungen zu entziehen und vom antiken Bestand großer Skulpturen, wie des Faun Barberini von neuem auszugehen, hat die Archäologie größere Mühe gekostet, als Reliefs

von den Restaurierungen früherer Jahrhunderte zu befreien. Über die Ergänzung des antiken Werkes hinaus gelingt es einem namenlosen barocken Künstler, aus einem antiken Torso ein neu in sich geschlossenes Kunstwerk zu schaffen, das von seiner Ergänzung nicht nur den Namen hat, sondern in Sinn, Gehalt und Form aus seiner schöpferischen Kraft lebt. Sie hat dem Betenden Knaben ein neues, Abb. 132-135
harmonisch ganzheitliches Dasein gegeben, das auch auf die neuesten Ergänzungs- und Erklärungsversuche gern verzichten läßt[43]).

Hält man die beiden Hauptpunkte fest, die die Auseinandersetzung des Barock mit der Antike kennzeichnen, Verlebendigung der Antike durch Formsteigerung und Kontrolle der Formsteigerung an der Antike, so kann es nicht überraschen, daß Rubens, den man am ehesten für einen von der Antike unabhängigen Künstler halten würde, sogar gründliche altertumswissenschaftliche Studien getrieben hat. Seine lateinische Abhandlung „De imitatione statuarum" enthält, von den unvermeidlichen Wehklagen über die Entartung der neueren Zeit abgesehen, aber nichts Anderes als den eindringlichen Rat, den Unterschied des Valeurs bei der Benutzung von Studien nach Marmorstatuen für Gemälde in Rechnung zu stellen[44]).

Der frühen Zeit diente die Antike als Modell. Das Barock treibt seine Studien nach der Antike wie nach dem Leben, und seine Studien nach dem Leben wie nach der Antike. Jetzt kann das Modell, in der Haltung vom antiken Formbild bestimmt, als Antike dienen. Rubens Zeichnung nach einem Knaben Abb. 141
in der Stellung des Dornausziehers ist kein merkwürdiger Sonderfall und findet aus der Auffassung der Zeit unschwer eine Erklärung[45]).

Die Kunst der Neuzeit bis zum Barock hat sich schon oft der Kunst des 4. Jh. genähert, von der sie zumindest seit dem Quattrocento einzelne Werke benutzte. Erst das spätere Barock aber neigt sich dem Formenschatz dieser Zeit so zu, daß er eine bevorzugte Stelle im Formgedächtnis der zeitgenössischen Kunst erhält. Der rückwärts gewandte Prozeß, die antike Kultur mehr und mehr zu verstehen, tut einen weiteren Schritt in die Vergangenheit hinein. Das Barock begegnet, indem es dem 4. Jh. begegnet, sich selbst. Die Epoche, die das eindringende Verstehen erreicht, ist zugleich als Phase des Gesamtablaufes der eigenen vergleichbar. Schöpfungen Poussins vor allem weisen darauf, wie nun diese Kunst Abb. 137-138
zutiefst verstanden wird, und aus der Ähnlichkeit der Haltung und inneren Verwandschaft der Zeiten verwandte Formen wachsen[46]). Kennzeichnend ist, daß für Poussins „Et in Arcadia ego" sich wohl das Thema, dessen Ursprung undeutlich bleibt, schon im späten Manierismus gestellt findet, die Form aber eine eigene klassische Lösung gibt. Ihre weiterwirkende Kraft hat sich bis in die Neuzeit gegen alle Ableitungsversuche und Interpretationskünste bohrenden Scharfsinnes als eine unangreifbare Einheit von Form und Gehalt behauptet[47]).

Für die fesselnde Geschichte der Ausartung des Barock, das sich im Spätbarock anschickt, die Grenzen des künstlerisch Möglichen zu überschreiten und im späteren 18. Jh. dem Manierismus verwandte Züge zeigt, müssen hier wenige Andeutungen genügen. Die von der Dichtungsgeschichte noch kaum bewältigte Auseinanderlegung der Richtungen, und der Sonderung von Frühklassizismus, Klassizismus und Romantik kann für die Kunstgeschichte nur in weitgefaßten, dieser Zeit gewidmeten Studien gelingen, zu denen in der Scheidung von spätbarockem und romantischem Klassizismus, Hochklassizismus und klassizistischer Spätromantik bisher nur Ansätze gemacht sind. Die zunehmende Verzahnung und Verlagerung der Perioden, die Überschichtung der Strömungen läßt sich vorerst kaum schon ausreichend kennzeichnen. Es kann hier nur darauf hingewiesen werden, wie eine spätstilige Übermacht von Leben und Natur die Form überwuchernd zerstört, bis eine neue, der Klassik zugewandte Gesinnung Einhalt gebietet. Die monumentale Form verliert an Maßstab und wählt Ruine und Torso wiederum als Inhalt[48]). Piranesi geht in seinen späteren Radierungen[49]) mit Abb. 142-144
Vorliebe antiken Substruktionen als den größten Leistungen der Römer nach und stellt das Fundament des Hadriansmausoleums dar wie den schuppengepanzerten Leib einer Riesenechse. Die Räume der Carceri dehnen sich einer angstgepeinigten Phantasie in ein endloses Labyrinth. Erst in die letzten Blätter läßt der Zeitstil mit der Darstellung der Tempel von Paestum eine neue strenge

Form eindringen, die vom Künstler selbst mehr als ein ungreifbares Erlebnis hingenommen als bewußt verstanden wird.

In den Leistungen anderer Künstler verflüchtigt sich die Form ins Wesenlose, wie in den hastigen
Abb. 129 Zeichnungen Treshams[50]), oder verweht ins Tänzerische[51]), wie bei den beifallüberschütteten Darbietungen der Vigano[51]), in denen Apoll und Daphne, die bestimmte Mitte des Kunstwerkes verlassend, die Schöpfung Berninis flüchtend auflösen.

Neu andringende Mengen vordem unbekannten Stoffes aus den Ausgrabungen, insbesondere Pompejis, führen mehr zu kunstgewerblicher Ausnutzung, als daß sie der Kunst noch starke Formanstöße gäben[52]). In die reiche Formenwelt der Vasenmalerei versenken sich die Gelehrten; die Künstler, fast mit einziger Ausnahme von Ingres, schöpfen aus ihr nur mehr motivische Anregungen für dekorative Ausstattungen. Auf dem Hintergrunde von Bildnissen werden kleine Antiken ebenso häufig dargestellt wie im Manierismus. Statt der Torsen sind es jetzt vorzugsweise Vasen[53]) oder Statuetten, die gelegentlich auch im Barock abgebildet worden sind.

Das Gleichgewicht von Form und Gehalt geht verloren. Die Inhalte werden zugunsten der schrumpfenden Form manieristisch überschätzt, und es gelingt nicht, sie wie vordem für die Kunst wieder fruchtbar zu machen. Sie bleiben einer literarischen Sphäre verhaftet[54]). Die weitere fruchtbare Auseinandersetzung mit der Antike, die neue Klassik wird sich weniger auf dem Gebiete der bildenden Kunst in einer Erneuerung ihrer leiblich-sinnlichen Kraft, als im Bereiche des Denkens und Dichtens vollziehen.

Der Raum, der für die Formung der neueren Kultur bestimmend gewesen ist, hat, wie in der Gotik, die Führung an den Westen abgeben müssen, und weiterhin wird auch der Norden einen für die Ausbildung der Kultur des 19. Jh. wichtigen Anteil erhalten.

VIII.
SECHSTES KAPITEL

FORMBETRACHTUNG

Als der Bote griechischer Schönheit, die dem 19. Jh. wiedergeschenkt wird, und wie der Verkünder eines neuen Zeitalters des Antikenverständnisses tritt der Apollo Belvedere im Klassizismus auf. Abb. 149-152
Die Jahrhunderte vor dieser Epoche hatten die Antike von Rom her gesehen. So tief der Blick großer Künstler auch in die Welt der alten Kunst eindringen mochte, immer waren es noch die in Rom geschaffenen und die von römischer Kultur vermittelten Werte, die ihre Herrschaft über Europa behielten. Ihre Bedeutung für die Kunst der Neuzeit ist so unabsehbar groß, daß man in der Wirkung der römischen Kunst, bedürfte sie dessen, etwas wie eine Rechtfertigung ihrer Existenz sehen könnte. Zu einem überwiegenden Teile gilt die Bemühung der Neuzeit nicht dem Römischen in der römischen Kunst und nicht der hellenistischen Kunst, die sich im Schutze des römischen Reiches bewahrte, sondern dem Wesen antiker Kunst überhaupt, das in Rom den Sprachmittler fand, aus dessen Übersetzung es verständlich werden konnte. Die römische Kunst hat ihren Schwerpunkt außerhalb ihres Selbst, und der griechischen Form, von der sie zehrt, wendet sich nun eine neue Zeit zu, der sich der Bereich der Antike weiter aufhellt. Im Apollo Belvedere war durch eine treue Übersetzung des griechischen Werkes das Griechische besonders leicht zugänglich, um das man sich nun bemüht. Seit den Zeichnungen des Abb. 145-148
Codex Escurialensis war der Apollo Belvedere immer wieder beachtet worden. Von den Studien des 15. Jh.[1]) bis zu Raffael[2]), der aus dem Vermögen eigener Größe den Bewegungsgehalt der Skulptur sicher und leicht erfassend ihr Wesen auf sich wirken läßt, um es frei und mühelos eigenen Schöpfungen einzubinden. Die Bestimmtheit der Fügung in der Dichtigkeit des Geschehens der Kultur gibt dem Apollo Belvedere eine überragende Bedeutung für das Schaffen Dürers[3]) und damit für die deutsche Abb. 148
Renaissance. Ihm als einem Bildwerk, das dem Wesen nach von griechischem Geiste ist, ringt Dürer im Nebel unzulänglicher Vermittlung durch die italienische Kunst ein Ergebnis der Formeinsicht ab, das für diese auf Umdeutung gestimmte Epoche nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Das Barock verlebendigt den Apollo Belvedere. In seinen Schöpfungen wird das transitorische Moment des Innehaltens zu schneller Bewegung. So sieht Bernini den Apoll in seinem Marmorbildwerk der Verwandlung Daphnes und Rubens[4]) im Gemälde der Regierung Maria Medicis. Entschieden und neu Abb. 128
erfaßt ein Gelehrter das Wesen des Apollo, der über seiner Beschreibung zum Dichter wird, Winckelmann. Er erst, aus einer neuen Möglichkeit des Verstehens alter Kunst, vermag ihn ganz zu begreifen. Was bei Winckelmann noch dichterische Ahnung hoher griechischer Kunst bleibt, wird Goethe sicherer, beglückender Besitz[5]). Raffael hatte sich aus verwandter klassischer Gesinnung das künstlerisch entscheidende Formmoment zu eigen machen können; das Kunstwerk als Ganzes zu verstehen, ist die Leistung des Klassizismus. Der Norden, der sich im 16. Jh. schon einmal mit zähem Ernst um die künstlerische Bewältigung der in ihm liegenden Formforderungen bemühte, ringt nun um die Erkenntnis seines Wesens. Der Kunst ist sie nicht möglich, da sie nicht sich selbst zum Opfer bringen kann. Canovas Perseus und Thorwaldsens Jugendwerk Jason leben mehr aus einer Tradition barocker Abb. 149-150
Antikenkenntnis[6]). Werke aus neuem Geist fehlen, und die Lücke des immer weiter aufklaffenden Zwiespaltes zwischen Kunst und Verstehen, zwischen Schöpfertum und Geschichte vermögen die Kopien[7]), die in Menge auftreten, nicht zu schließen. Der hohe Gewinn an Verständnis wird mit Abb. 151
schwerwiegendem Verlust an schöpferischer Freiheit bezahlt, sich in der Kunst mit dem Kunstwerk auseinanderzusetzen. Heinses antiklassizistische Kritik am Apollo Belvedere bleibt bedeutungslose Revolte[8]). Die Kunstbetrachtung schreitet vom Apollo Belvedere zu originalen griechi-

schen Skulpturen weiter. Der Klassizismus renaissancistischer Zeit muß nach der Jahrhundertmitte den Preis dafür entrichten, seine Kräfte so sehr auf das Geistige gerichtet zu haben, daß er die Form aus dem Auge verlor. Bald nachdem 1855 die dem Apollo Belvedere gewidmeten archäologisch-ästhetischen Betrachtungen von A. Feuerbach in zweiter Auflage erschienen sind, werden lange Zeit
Abb. 152 Fälschungen, denen jeglicher Formwert abgeht, wie der Apollo Stroganoff, hingenommen[9]) und finden noch zähe Verteidiger, bis Furtwänglers Entschiedenheit aller Augen öffnet.

Bevor die Ergriffenheit des Klassizismus zur schulmeisterlichen Tyrannis[10]) wird, die lebensabgekehrt und lebensfeindlich einen hohen Glauben gegen eine anderen Werten zugewandte Welt verteidigen zu müssen meint, erhebt sich mit Goethe die Kunstbetrachtung zur klassischen Höhe reiner Anschauung[11]). Wenn er auch von den Zeitforderungen wechselnder stilistischer Haltung nicht unberührt bleibt[12]), verläßt er doch nie die Mitte der Überzeugung von der Bedeutung antiker, griechischer Kunst als höchster Leistung aller Kunst überhaupt. Mit archäologischem Fleiß studiert und sammelt er ihre Überreste[13]). In seinem Denken und Dichten nimmt die alte Kunst einen großen Raum ein[14]). Als Erbe und Vollender der Sendung Winckelmanns verkündet er ihre Schönheit und Wahrheit und erhebt sie zum Gesetz. Da er dem Leben in tätiger Kraft zugewandt bleibt und nicht im Betrachten verhalten kann, glaubt er den geistigen Reichtum innerer Gestalt auf die sinnliche Kunst anwenden zu können und erstrebt, die alte Kunst als Muster und Wegweisung in der neuen wieder fruchtbar zu machen. Aber seine Bemühungen führen mehr zu Rekonstruktionsversuchen[15]) als zu organischen Leistungen. Die Werte des Geistes und des Gefühls, die dem Klassizismus so teuer sind, daß er sie noch aus einer späten
Abb. 153-157 Umbildung wie der Ildefonsogruppe zu erkennen vermag, lassen sich nur wieder in Kopien verwirklichen[16]). Die Aussage Winckelmanns[17]), mit der er das Kopieren antiker Skulpturen begründet, die Kenntnis des Schönen habe sich nicht weniger als die Vernunft ausgebreitet, schränkt sich ins Negative ein. Die Kenntnis des Schönen steht in der Bildhauerei nicht über der Vernunft, und die produktive
Abb. 158-161 Auseinandersetzung mit der Antike wird zum Antikisieren[18]) im Schutze des Reliefs als derjenigen Gattung der Bildhauerei, die sich in der neueren Kunst stets am willigsten zeigt, mangelnder eigener Schöpferkraft die Hilfe fester Gestalt zu bieten.

So wenig die Formerkenntnis eine produktive Anwendung ermöglicht, so wenig kann das Wissen von den Inhalten neue Gehalte schaffen. Die ikonologischen Bemühungen des Manierismus sind für Jahrhunderte von fruchtbarer Wirkung gewesen, Winckelmanns Versuch, schon zaghaft und mit dem Gefühl, zum Scheitern verurteilt zu sein, unternommen, bleibt ohne Widerhall. An der reichen Wirkung Vergils und Ovids gemessen, bleibt die Bedeutung der Werke, die Homer zu gestalten versuchen, gering. Die auf das Idealisch-Große gerichtete Geistigkeit kann auf die Kunst als das Gebiet sinnlicher Form nicht mehr einwirken. Den vom Wissen dargebotenen Inhalt in Form zu fassen, wird ebenso aufgegeben wie die Auseinandersetzung mit der erkannten Größe der Form griechischer Kunst.

Das 19. Jh. ist damit nicht als eine Zeit minderer Leistung gekennzeichnet. Auf das Ganze gesehen ist sie sogar von vielfältigerem Reichtum als viele andere Epochen. Das Bewußtsein trennt die Kunstgeschichte von der Kunst ab. Der Beschauer erlebt mehr Kunst und versucht sie tiefer und bewußter als zuvor zu würdigen. In der sich zunehmend vergrößernden Schicht der Kunstliebhaber wird ein rasch anwachsender Stoff in gesteigertem geschichtlichen Bewußtsein verarbeitet. Neue Erlebniswelten tun sich auf und geben Maßstäbe außerhalb der zeitgenössischen Kunst. Der Sammler und Betrachter alter Kunst verliert den Zusammenhang mit der Kunst seiner Zeit, der bis ins 18. Jh. selbstverständlich, je bestimmend gewesen ist. Fortan müssen, will man der Zeit gerecht werden, Kunst und Kunstgeschichte und die Ergebnisse ihrer Leistung zusammen gesehen werden. Die alte Kunst wird nicht nur an sich als ein verselbständigter ästhetischer Wert genossen, sondern auch von der Wissenschaft erforscht. Die Ergebnisse der Kunstgeschichte haben in diesem Jahrhundert anwachsender Menschenzahl einen kaum geringeren Anteil an der Bildung als die sich vervielfältigenden Werke der Kunst. Das Verhältnis der bildenden Kunst selbst zur eigenen Geschichte wird im 19. Jh. umfassender als zuvor, und die Auseinandersetzung mit der Antike vollzieht sich auf mehreren verschiedenen Ebenen zugleich in der unbewußten und bewußten Auseinandersetzung mit ihren Verarbeitungen in der neueren

Kunst. Der Zeitstil wirkt auf Kunst und Kunstbetrachtung weiter ein. Seine Auflagen scheinen nur deshalb minder zwingend, weil sich der späten Epoche immer weitere Räume öffnen. Der Klassizismus erreicht die griechische Klassik, und in diesem Durchgangspunkt der Konstellation vermögen sich die Werte für kurze Zeit umzukehren. So wie die Klassik der Renaissance aus einer klassizistischen Kunst Kräfte zog, tritt umgekehrt nun die klassizistische Anschauung in den Dienst der griechischen Klassik. Michelangelo als künstlerischem Hauptereignis des 16. Jh. ist an Bedeutung und Größe das kunstgeschichtliche Hauptereignis des 19. Jh. vergleichbar, das Erlebnis der Parthenonskulpturen[19]). Als Lord Elgin für seine Pläne rüstete, war ihm selbst, wie vielen seiner Zeitgenossen noch auf lange, nicht klar, welche ungeheuere Bedeutung sein Unternehmen für die geistige Kultur gewinnen sollte. Auf dem Gebiet, auf dem eine Wirkung erstrebt wurde[20]), blieb sie aus, die bildende Kunst hat von der Anschauung der Parthenonskulpturen unmittelbar keine Anstöße erhalten. Die Künstler vermochten Gewalt und Größe der Werke betrachtend zu würdigen, die Form aber erwies sich als unauflösbar geschlossene, der Nutzung entzogene ewige Gestalt.

Der Manierismus und das spätere 18. Jh. haben den Torso zugelassen, die Forderung der Ganzheit hat sich aber bis in den Klassizismus selbst immer wieder durchgesetzt. Erst hier lähmt die Erkenntnis der einmalig großen Schöpfung, das Bewußtsein ihrer Unwiederholbarkeit, die Hände. Anfänglicher naiver Optimismus, die Bildwerke wieder ganz zu machen, weicht der Einsicht in ihre Unberührbarkeit[21]).

Goethe gehört zu den ersten, die aus dem eigenen Maß die Größe der Parthenonskulpturen erkannten[22]). Mit Entschiedenheit verweist er auf das hohe Vorbild. Aber wenn sich auch die Kenntnis der Formen in Gipsabgüssen rasch weithin ausbreitet, so bleibt das Höchste, was die Kunst in der Beschäftigung mit den Parthenonskulpturen erreicht, die kunstgeschichtliche Abbildung. Zwei Zeichnungen aus der Schule Haydons erhalten einen Ehrenplatz in Goethes Haus[23]).

Die Hoffnung auf eine Reform, auf ein neues von hier bestimmtes Zeitalter der Kunst[24]) erfüllt sich nicht und kann sich nicht erfüllen. Die Klagen, Homer und der Parthenon hätten eine neue Klassik der Kunst bewirken können, oder die Klassik des 16. Jh. wäre zu noch höheren Leistungen aufgestiegen, wenn es sie nur gekannt hätte, verhallen in der schicksalhaften Notwendigkeit des geschichtlichen Ablaufes. Die Fragen, um deren Lösung sich die Kunst des 19. Jh. bemühte, fanden vor den Parthenonskulputren eine Antwort, die rätselhaft blieb. Die Auseinandersetzung der Kunst mit der Natur, die ein Hauptanliegen der Zeit wurde, war hier in unzugänglicher Weise überwunden, und die Bemühungen, eine Antwort zu ertrotzen, streifen das Groteske. That combination of nature and idea, die Haydon zum Apostel der Elgin Marbles macht[25]), hat ihn im angestrengten Zeichnen nach ihnen die erstrebte Höhe des Schaffens nicht erreichen lassen. Seine in der Kunstbetrachtung gefesselte schöpferische Kraft sucht nach einem Ausweg, der von der Kunstbetrachtung her gesehen ein erschreckendes Mißverständnis, von der Kunst her der einzig mögliche Weg aus dem Zirkel war. Nachdem er zwei Jahre den Parthenonskulpturen gedient hat, nimmt Haydon einen Neger als Modell an, a perfect antique figure alive, zeichnet und modelliert nach ihm und macht endlich den Versuch, die Idealform der Natur in einem Ganzabguß festzuhalten, bei dem das lebende Modell beinahe erstickt wäre. Von dem Wert dieses Abgusses überzeugt wie von dem der Elgin Marbles, trägt er kein Bedenken, einen Abguß des Negers den Abgüssen der Skulpturen, die die Petersburger Akademie durch seine Vermittlung bezieht, beizugesellen[26]). Es heißt dies durchaus nicht, daß Haydon die Parthenonfiguren nicht ästhetisch begriffen hätte, er richtete nur von der Kunst aus Fragen an sie, die für die Kunst des 19. Jh. auf einem ganz anderen Felde liegen mußten. Vor dem Geheimnis der Bezwingung der Natur durch die künstlerische Form in der klassischen Kunst der Griechen hatte Dannecker das Fragen demütig aufgegeben[27]). Versuche, die Natur selbst in ihrer Idealform zu erreichen, haben außer Haydon auch sonst das 19. Jh. stark beschäftigt. Das Problem, das sich in der späteren Antike schon einmal gestellt findet, an dessen Bewältigung die neuere Kunst nach der Überwindung der formalen Abhängigkeit seit dem Erringen eigener Gestaltungsfreiheit in der Renaissance arbeitet, tritt in der Spätzeit in das scharfe Licht der Bewußtheit. Der Leitwert der antiken Plastik als Grenzwert künstlerischen Schaffens soll durch die

Natur ersetzt werden. Die Äußerung, schöne Körper seien so selten, daß ihre Vervielfältigung in Gips wünschenswert sei[28]), zeigt die Anerkenntnis der Naturform in ihrer höchsten Ausbildung als Eigenwert. Die Brüder Goncourt vermerken in ihrem Tagebuche, die Russen hätten den Abguß einer Russin zur Weltausstellung geschickt, der groß sei wie ein Werk der Kunst. Werken der Kunst gegenüber wird der Verdacht geäußert, sie seien nach der Natur geformt[29]).

Während die Kunstbetrachter unter dem Eindruck der Klassik und der Erkenntnis der Gültigkeit und Ewigkeit ihres Werkes versuchen, den Ton zu halten[30]), geht die Kunst eigene Wege[31]). Öfter als zur Harmonie kommt es im Phasenwechsel des 19. Jh. zu Dissonanzen mit den Mächten des Bewußtseins. Selbst Ingres, der Bewunderer der Griechen, wählt aus ihren Werken das, was er schöpferisch verwerten kann, kleinere Formgestaltungen[32]), mit Sorgfalt aus. Schadow, der in seinen Jugendwerken ein so lebendiges Verhältnis zu einer erlebten Antike im Sinne des 18. Jh. hat, endet im Alter bei der
Abb. 160 Antikenabbildung[33]). Die Romantik führt mit der Gewalt eines neuen Glaubens neue Anschauungen herauf, die den Klassizismus in sein Gegenteil umzukehren drohen[34]). Die bewußte neue Mittelalterlichkeit von Burne-Jones sieht die Antike aus verwirrendem Blickwinkel[35]). Der Realismus, dem die unbekümmerten Karikaturen Daumiers auf die alten Griechen und Römer den Weg ebnen, setzt sich in der Kunst gegen die Proteste der Spätklassizisten durch, weil in ihm stärkere schöpferische Kräfte leben[36]). Rodin hat eine neue eigene Sicht auf die Antike und wiederum die Deutschrömer[37]). Der reine Klang erneuter klassischer Gesinnung bei Hildebrand ist in Gefahr, zur sculpture archeologi-
Abb. 161 que[38]) abgezogen zu werden, für die ein Relief Tuaillons nach archäologischen Angaben ein sonderbares Warnzeichen[39]) ist.

Den zahlreichen verschiedenen Berührungen mit der Antike im Laufe der letzten hundert Jahre nachzugehen, erforderte (und ermöglichte) eine Klärung der Kunstgeschichte dieser Zeit, die, so bekannt sie scheint, stilgeschichtlich noch wenig bearbeitet ist[40]). Dem auf ein Äußerstes getriebenen Bewußtsein der Jetztzeit hat sich die Vergleichbarkeit der bildenden Kunst der Gegenwart mit der Kunst den sinkenden Antike aufgedrängt, der R. Kautzsch 1920 eine Studie widmete[41]). Aus der weiter angewachsenen Kenntnis konnte F. Krischen in seinem Aufsatz Gegenwart, Spätantike und Alter Orient 1932 noch weitere Belege bringen, wie ähnlich die Situation des 20. Jh. der der Spätzeit der Antike ist[42]). Die Verwandtschaft bestätigt sich auch darin, daß hier wie dort auf Frühestes zurückgegriffen wird.

Während sich die Wirkung der antiken Kunst auf die der Neuzeit im 19. Jh. einschränkt, gewinnt sie für ein anderes Gebiet an Bedeutung. Seit Goethe finden sich in der Dichtung zunehmend Anregungen aus der bildenden Kunst der Antike verarbeitet[43]). Was die antike Kunst für Rilke bedeutet, hat H. Rüdiger[44]) in einer wertvollen Arbeit aufgezeigt.

Wie bei dem Dichter Goethe das Erlebnis der griechischen Plastik des 5. Jh. zuerst Gestalt gewinnt, so findet der Dichter Rilke zuerst die Form für das Erlebnis archaischer Kunst. Das 20. Jh. geht in Kunstbetrachtung und Kunst irischen und frühchristlichen Leistungen nach wie archaischen[45]) und geometrischen. In der Spannung dieser Doppelheit des Bezuges zu den Frühzeiten gestaltet die Zeit, soviel ihr an schöpferischem Vermögen gegönnt ist, ihre Werke. In dieser zwiefachen Beziehung spiegelt sich mit ernster Bedeutsamkeit die Schicksalsfrage der abendländischen Kultur.

IX.
EXKURS A

Eine Geschichte der Antikensammlungen ist, wenigstens in den Hauptzügen, zugleich eine Geschichte der Auffassung und Empfindung, die der alten Kultur entgegengebracht wurden.

A. Furtwängler 1899. [1])

SAMMELN

Eine Geschichte des Sammelns von Antiken auszubreiten, würde eine ausführliche Darstellung für sich notwendig machen. Dieses Gebiet kann hier nur flüchtig berührt werden und nicht einmal insoweit, als es im Zusammenhang mit der Frage nach der Wirksamkeit der Antike in der neueren Kunst notwendig wäre. Einige Einzelzüge sollen wenigstens zur Abrundung des Bildes beitragen.

Die Geschichte des Antikensammelns ist nur auf Teilstrecken genauer dargestellt worden, der überreiche Stoff höchstens bibliographisch schon zu übersehen[2]). Den besten Überblick bietet noch immer die kleine Schrift von A. Furtwängler, Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit[3]).

Jede klassizisierende Epoche, also jedes seiner selbst bewußte Zeitalter hat gesammelt, so gibt es auch schon im Mittelalter, ja weit vordem, den späteren Museen vergleichbare oder entsprechende Einrichtungen.

Das Beharrungsvermögen solcher Anstalten, die ja aus der Geistesart dieser Zeiten mit einem Anspruch auf Dauer, wenn nicht sogar auf Ewigkeit gegründet werden, verhindert es, sogleich einzusehen, daß auch Sammlungen Zeichen einer stilbestimmten Haltung sind, und damit den zeitgegebenen Veränderungen unterworfen sind, wie alle anderen Lebensäußerungen. Ein Museum kann sehr lebendig sein, und gerade so kurzlebige Erscheinungen wie das Musée Napoléon hatten eine starke Lebensintensität, es kann aber auch scheinlebendig sein, wie es so viele Sammlungen auf weite Zeitstrecken hin sind, in denen sie, ohne größere Beachtung zu erfahren, weiterexistieren. Auch der Fall, daß ein Museum scheintot ist, kann mit Beispielen belegt werden, so scheint die Zeit der stärksten Wirkung des Pergamonmuseums die vor seiner öffentlichen Zugänglichkeit im neuen Bau gewesen zu sein.

Die Sammeltätigkeit geht nicht nur von der Selbstbescheidung der Vorstellung aus, voraufgegangene Epochen hätten Bedeutenderes geleistet als die Gegenwart, sondern hat als andere Wurzel auch den schatzbegehrenden Willen, das Kostbare an sich zu ziehen und festzuhalten. In der Vorstellung bestimmter früherer Bewußtseinsstufen, deren Auswirkungen sich noch heute in einer breiten Schicht beobachten lassen, ist das zeitlich oder räumlich Ferne schon an sich wertvoll. Ihr verdanken die Sammlungen des Mittelalters zu einem guten Teil ihre Entstehung, die nicht minder als die Kunst- und Wunderkammern des Manierismus einen vielfältigen, buntgemischten Inhalt haben, der keineswegs nur aus kultischer Bindung zu erklären ist. Die Gesamtvorstellung vom Mittelalter hat es zu einer genaueren Sonderung der vielfach abgestuften Verschiedenheit der Kirchenschätze des Mittelalters noch nicht kommen lassen. In ähnlicher Art, wie die Annahme einer durchgängigen Christianisierung der Gemmen das Bild vieler und wichtiger Einzelzüge beraubt, ist zwischen Zeiten weltlicher und kirchlich gebundener Haltung auch für das Sammelwesen noch nicht ausreichend unterschieden worden. Entsprechend dem Gesamtablauf des Mittelalters findet die Sammeltätigkeit dieser Zeiten jenen festen Punkt, dessen sie bedarf, hauptsächlich bei der Kirche, ebenso wie für die Neuzeit beim Staat. Die Gebundenheit an das Kirchliche ist aber zu Zeiten deshalb durchaus nicht als streng zu bezeichnen, sondern kennzeichnet eher die hütende und bewahrende Kraft der Kirche, bis heute steht der größte Antikenbesitz Westeuropas in Vatikan und Lateran unter ihrem Schutz. Neben den Sammlungen bei der Kirche entstehen Privatsammlungen und Sammlungen von Herrschern an den Punkten und aus den gleichen Gründen, wie die sogenannten Renaissancen im Mittelalter überhaupt. Die wenigen hier beizutragenden Belege sind bei der Behandlung des Mittelalters angeführt worden, das, sieht man genauer zu, trotz seiner zu Zeiten heftigen Antikenfeindlichkeit doch auch viel für die Erhaltung antiker Kunstwerke geleistet

hat. Manches zu diesen Zeiten Aufgenommene hat im Beharrungsvermögen der Sammlungen das Mittelalter überdauert, oft in Adaption, als Sarkophag, als Weihwasserbecken, als Altaruntersatz oder
Abb. 167 als Heiligenstatue oder als gewissermaßen anonymer Schmuck, und auch in der Neuzeit hat man auf eine ähnliche, nur weltliche, Verwendung der Antiken erst im 19. Jh. verzichten gelernt. Zerstörungen und Verwüstungen haben den Bestand nicht nur im Mittelalter immer wieder dezimiert, und vieles ist auch in der Neuzeit ob seines dinglichen Wertes willkommene Beute gewesen.

So wenig für die Neuzeit nur von Erhaltung und Pflege gesprochen werden kann, so wenig ist für das Mittelalter von bloßer ständiger Verminderung des Bestandes zu berichten. Viele Bauten haben ihre Lebenskraft in Zeiten, die sie nicht beachteten, fast erschöpft, um dann wieder ihre Denkmalspfleger und Wiederhersteller zu finden, so daß der Gesamtbestand der Kunst in den Gezeiten der Epochen geradezu wechselweise in Pflege und am Leben gehalten wird, ähnliches gilt auch für die Kunstschätze. Man macht sich viel zu wenig klar, daß ein nicht kleiner Teil des Antikenbestandes der Privatsammlungen und später der Museen nicht aus neuen Ausgrabungen stammt, sondern im 15. und 16. Jh. aus Klöstern und Kirchen entnommen worden ist, in denen einzelne Stücke bis heute zurückgeblieben
Abb. 167 sind[4]).

Einiges besonders Bedeutendes erhielt sich, von den Umständen begünstigt, fast aus eigener Kraft. Die Trajanssäule, als ein machtvolles viel bewundertes und viel studiertes Denkmal des alten Rom, war durch das Mittelalter hindurch aufrecht stehengeblieben. Daneben hatten sich in der Ewigen Stadt eine Anzahl Monumenti publici erhalten, so einige Triumphbogen, die Rossebändiger, die Reiterstatue Marc Aurels, das Wahrzeichen der Wölfin, und es sind gerade diese in jedem Sinne hervorragenden Denkmäler, an die das Künstlerstudium immer wieder angeknüpft hat.

Die ewige Gegenwart der erhaltenen Antiken ist die selbstverständliche Grundlage, ja Voraussetzung der möglichen Renaissancen. Das heißt aber noch nicht, daß das Sammelwesen der Beachtung der Antiken und dem Studium nach Antiken voraufgehen muß. Im Gegenteil ist das nur scheinbare Paradoxon festzuhalten, daß das Sammelwesen der stilistischen Haltung der Kunst eher nachfolgt als daß es zugleich zu beobachten wäre[5]). So ist es gar nicht erstaunlich, sondern eher selbstverständlich, daß unter den ersten Sammlern antiker Überreste Künstler genannt werden, wie ja bis in die neueste Zeit der Anstoß zur Eroberung eines neuen Sammelgebietes immer wieder von den künstlerischen und nicht von den gelehrten Strömungen ausgegangen ist.

Über die Zugänglichkeit von Sammlungen macht man sich bei der Einschätzung eines direkten Antikenstudiums nicht selten falsche, viel zu günstige Vorstellungen, so liberal die Privatsammlungen des 15. und frühen 16. Jh. dem Besuche offengestanden zu haben scheinen, so gilt doch nicht erst für Versailles und Sanssouci, daß selbst dem Hofe nahestehende Künstler Mühe hatten, die Kunstwerke zu nutzen, sondern auch schon für den Vatikan im späteren 16. Jh.

Das Künstlerstudium bietet in den Skizzenbüchern und Zeichnungen wertvolle Quellen für die frühen Sammlungen, die um so wichtiger sind, als Inventare und Ausgrabungsberichte zumeist fehlen oder zu allgemein gehalten sind. Die erhaltenen Skizzenbücher, so das von Dosio, vorher der Phigianus, entstanden allerdings ja zu einem guten Teile aus gelehrten und nicht aus rein künstlerischen Absichten. Dies hat ihre Erhaltung zweifellos begünstigt, wie es überhaupt eine grobe Verzeichnung des Bildes gäbe, wollte man vom erhaltenen Bestand allgemeine Rückschlüsse auf das Künstlerstudium ziehen. Die eigentlichen Studienzeichnungen sind viel mehr verbraucht worden als die Aufnahmezeichnungen. Mit Hilfe der Zeichnungen läßt sich am ehesten der Reichtum Roms an Privatsammlungen im frühen 16. Jh. überblicken. Für manche wichtige Antike läßt sich durch sie die stolze Ahnenreihe der Besitzerschaft und der Schicksale weit verfolgen. Aus der Casa Maffei stammt das Ikariosrelief des Britischen Museums in London und der tote Niobide, der über Pal. Bevilacqua Verona in die Münchener Glyptothek kam. Der Satyr der Sammlung Santacroce ist über Villa Papa Giulio, Pal. Altemps und andere Stationen in die Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen gelangt. Manches ist verschollen, wie ein
Abb. 164-165 Torso des attalischen Weihgeschenks, den Hemskerk in der Gartenhalle des Pal. Madama sah[6]).

Die bloße Studiensammlung von Resten des Altertums, wie sie noch um die Wende des 15. Jh. zu

beobachten ist, weicht im 16. Jh. bald einer bewußten Ordnung aus humanistischer Gesinnung[7]) und dekorativen Verwertung der Antiken. Dies zeigt Lorenzettos Hof des Pal. Valle-Capranica[8]) als klas- Abb. 165
sisches Beispiel, oder die Aufstellung der Antiken in Garten und Hof des Belvedere, wie sie auf dem Bilde von Hendrik van Cleve geschildert ist[9]). Die Benutzung als Brunnenfiguren und Brunnenbecken Abb. 162
und sonstige Verwendung gibt nicht wenige Antiken nur ihrer ursprünglichen Bestimmung oder einer ähnlichen zurück.

In klassizisierenden Zeiten haben Sammler moderner Kunst stets zugleich auch Antiken gesammelt, so steht der Bacchus Michelangelos der Casa Galli mitten zwischen antiken Reliefplatten und anderen Resten; in anderen, entgegengesetzt gestimmten Zeitlagen, und nicht erst im Expressionismus, sondern sogar schon vor der Romantik haben Sammler zeitgenössischer Kunst die dieser gemäße gotische, frühmittelalterliche oder sogar altorientalische Kunst bevorzugt. Vom Zeitstil der jeweiligen Gegenwart her läßt sich besonders in der Neuzeit, in der ein geschichtliches Bewußtsein durchgängig, wenn auch in verschiedener Stärke und Richtung zu beobachten ist, die Sammeltätigkeit am besten fassen. Bei vielen Sammlern der Kunst ihrer eigenen Zeit ist das Bestreben deutlich, in verwandten Werken früherer Zeiten Zeugnisse ihrer eigenen Auffassung von Kunst festzuhalten.

Der Klage, daß die lebendige Benutzung der Antiken der wissenschaftlichen Verwertung der Quellen Abb. 166
geschadet habe[10]), ist die andere entgegenzusetzen, daß man über das Gesamtkunstwerk der Ausstattungen kunstgeschichtlich viel zu wenig weiß, ja, daß für diese notwendige Ergänzung kunstgeschichtlicher Forschung noch allzu wenig getan ist. So ist man für die Villa Giulia auf archäologiegeschichtliche Bemerkungen angewiesen[11]), und der Zusammenklang großer Leistungen neuer und alter Kunst in der Renaissance wird vorerst nur von einzelnen Bemerkungen erhellt, wenn man etwa erfährt, daß die Farnesina mit der Büste Herodots und den Köpfen des Thukydides und des Herodot geziert war, die man dann im Neapeler Museum wieder zur Doppelherme zusammengesetzt hat[12]). Daß diese antiken Bildwerke notwendig als der zeitgenössischen Kunst eingebundene und anverwandelte Bestandteile einer größeren Einheit von Kunst und Leben angesehen werden müssen, geht deutlich aus dem Lob der Bildhauerkunst von Pomponius Gauricus hervor[13]).

Der selbstbewußte Wunsch nach Verewigung der eigenen Person und ihrer Leistung, der sich im Trionfo ausprägt, führt auch zu der monumentalen Ausgestaltung fürstlicher Sammlungen[14]) und zur Stiftung an den Staat, so vermacht der Kardinal Domenico Grimani 1528 seine Sammlung der Republik Venedig[15]).

Nicht nur die Schätzung des einzelnen Kunstwerkes in einer Sammlung, sondern auch die Art der Aufstellung bietet für die Zeit oft eine bezeichnende Aussage, etwa die Bewunderung der Ariadne des Belvedere als figura divina, für die Daniele da Volterra eine Grotte bauen mußte[16]).

Die älteren Antikensammlungen in Deutschland sind bisher noch nicht zusammenfassend gewürdigt worden, soviel für die Erforschung der Sammeltätigkeit einzelner Privatsammler und Fürsten geleistet worden ist[17]). Die der deutschen Renaissance eigentümliche Verspätung gegenüber Italien läßt sich auch hier beobachten. Der Import aus Italien und die Verwertung eigener römischer Fundstücke bietet interessante Einzelzüge, die indessen das früher gegebene Bild vom Antikenstudium in Deutschland mehr zu erweitern als erheblich zu verändern scheinen[18]).

Die Sammlungen des Barock[19]) folgen dem großen Vorbild von Versailles, auf das bei der Betrachtung der Fragen der Ergänzung und der Kopie noch einzugehen ist. So wie die Stücke aus Versailles der Grundstock für die Sammlungen des Louvre in Paris gewesen sind, so geben zwei in neuerer Zeit entstandene Privatsammlungen von Rom her die Grundlage des Antikenbesitzes zweier großer Museen. Die Sammlung der Königin Christine von Schweden, die in die Hände der Herzöge von Bracciano gekommen war, wird für Philipp V. von Spanien durch seinen Gesandten, Kardinal Aquaviva, unter Mitwirkung des Bildhauers Camillo Rusconi von Baldassare Odescalchi gekauft und endet in Madrid, die Antikensammlung des Kardinals Polignac kommt nach Charlottenburg und Sanssouci, um später in die Sammlung des Alten Museums in Berlin aufzugehen[20]).

Abb. 178 Bis in die Zeit Winckelmanns aber behauptet Rom mit seinen in Museen, Palästen und Gärten angehäuften Schätzen den Anspruch, der einzige Platz zu sein, an dem die Antike wirklich studiert werden könne. Der Reichtum Roms wuchs durch die zahlreichen Ausgrabungen des 18. Jh. trotz der Ausfuhr, besonders nach England, noch immer, und eifrige Antiquare haben wenigstens für dieses Jahrhundert eine Fülle von freilich nicht immer verwertbaren Angaben gesammelt[21]).

Am Ende des 18. Jh. gewinnt der Klassizismus in den Vasen ein neues riesiges Stoffgebiet, Winckelmann selbst besaß eine kleine Sammlung, die Hancarville ihm zusammenstellte. Die zahlreich entstehenden großen und kleinen Privatsammlungen werden im Laufe des 19. Jh. von den Museen an sich gezogen[22]). Die Wirkung der Vasenmalerei in der neueren Kunst ist freilich ungleich eingeschränkter geblieben als die der Plastik, ja selbst die der Münzen und geschnittenen Steine.

Das letzte neue Antikenmuseum, das noch eine erhebliche Bedeutung für die zeitgenössische Kunst und eine breite Wirkung auf seine eigene Zeit gehabt hat, ist für das 19. Jh. das Musée Napoléon geblieben[23]). Andere klassizistische Sammlungen, die manche Züge von ihm übernahmen, kamen zu spät, so das Berliner Museum, oder blieben auf einen kleinen Kreis von Liebhabern eingeschränkt, wie die Antikensammlung in Wörlitz.

Der Bedeutung der Elgin Marbles ist bei der Betrachtung des 19. Jh. schon gedacht worden. Einen Entwurf für eine Aufstellung der Bildwerke im Sinne des ersten Neubarock gab 1833 J. Stephanoff[24]). Einige Einzelheiten zu ihrer besonderen kunstgeschichtlichen Stellung werden bei Gelegenheit der Behandlung des Gipsabgusses noch nachzutragen sein.

Die renaissancistisch gestimmte Zeit um die Mitte des 19. Jh., die besser der Spätromantik als einem Spätklassizismus zugerechnet wird, hat den eigentümlichen Typus des Kopienmuseums entwickelt, das im Raffaelsaal Friedrich Wilhelms IV. der Orangerie von Sanssouci, dem Altenburger Lindenaumuseum und der Fahrenheidschen Stiftung auf Beynuhnen charakteristische Vertreter hat. Sie bleiben den manieristischen und gotizistischen Tendenzen des früheren 19. Jh. verhaftet, unterscheiden sich aber von den wenigen Leistungen der Romantik auf diesem Gebiet[25]) durch die besonders starke Hinwendung zu einem dem Klassizismus ähnlichen, aber unbedingten und abstrakten Idealismus, der mit der bloßen Formerinnerung von Kopien die Wirkung jener Originale halten zu können glaubte, in denen man die Hauptleistungen der Kunst überhaupt beschlossen sah[26]).

Wenn auch das Führungsverhältnis sich zeitweise umzukehren scheint, so geht doch die Sammeltätigkeit des 19. Jh. mit den künstlerischen Strebungen genau so überein, wie in anderen Epochen. Es läßt sich dies ebenso aus der Geschichte der Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen wie an den Stücken der Sammlung Lenbachs in München ablesen[27]).

Auf die noch immer folgerichtige Entwicklung der neueren Zeit mit der plötzlich anwachsenden Bedeutung archaischer Stücke im Organismus der Museen und der Ausbreitung der Museumstätigkeit im östlichen Mittelmeer, wo bedeutende und für die Kunst Europas und Amerikas wichtige Sammlungen entstanden, braucht hier nicht eingegangen zu werden.

Daß neuere gotizistische Phasen sich nicht nur wieder von den Antikenmuseen abkehren, sondern in bilderstürmerischer Absicht ihre Zerstörung fordern, weil sie als Friedhöfe der Kultur durch ihre bloße Existenz ein Hindernis schöpferischer Kunstbestrebungen wären, verdient nur als ein Beleg für den Verlauf der abendländischen Kultur im Wechsel gegensätzlicher Epochen angemerkt zu werden[28]).

X.
EXKURS B

Es wäre soviel zu schreiben, aber man muß dazu mehr Bequemlichkeit haben als ich. Von der Restauration der Antiken wäre ein besonderes Werkchen zu machen.
Winckelmann 1756 [1])

ERGÄNZEN

„Eine stilistische Untersuchung der römischen Antikenergänzungen des 16.—18. Jh. ist ein dringendes Bedürfnis, in der Hauptsache aber keine archäologische Aufgabe." Diese Bemerkung Sievekings von 1937[2]) zeigt, daß seit Winckelmanns Stoßseufzer von 1756 noch immer wenig für die Erforschung dieses Grenzbereichs zwischen Archäologie und Kunstgeschichte getan ist. An bedeutenderen Arbeiten zum Thema sind nur zwei zu nennen. M. Neußer hat auf von A. Grünwald gegebenen Grundlagen 1929 die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen mit dem Ergebnis untersucht, daß es sich weniger um Ergänzungen, als um Schaffung von Bildwerken unter Benutzung antiker Torsen handelt[3]); der Barberinische Faun ist 1923 von A. E. Popp[4]) zum Gegenstand einer Darlegung gemacht worden, die bei aller Bemühung um die archäologische Seite der Frage eher der Berniniforschung als der Erkenntnis der antiken Plastik selbst zugute zu kommen scheint. Sonst finden sich überall versteckt einzelne Bemerkungen, die freilich fast nie genauere Anhaltspunkte bieten, sondern sich meist mit allgemein gehaltenen Hinweisen begnügen. Diese herauszuziehen, zusammenzustellen und mit dem Bestande in Zusammenhang zu bringen, lockt um so weniger, als dabei auf mühsame Archivarbeit nicht verzichtet werden kann, deren Ertrag allzu ungewiß ist. Der erforderte Arbeitsaufwand scheint in einem abschreckenden Mißverhältnis zu der aufzuwendenden Zeit und Geduld zu stehen. Immerhin ist es sicher, daß eine breitere Erforschung der Ergänzungsfragen für die neuere Kunstgeschichte, die Archäologiegeschichte und auch für die Archäologie selbst von erheblichem Wert wäre. Hier kann nur versucht werden, dies wenigstens mit einigen Einzelheiten anzudeuten. Der Torso ist, wie sich bei der Behandlung der Formumdeutung zeigen ließ, schon vor dem 19. Jh. in manieristischer Zeit und im späteren 18. Jh. als eine in sich abgeschlossene Leistung, als eine wenn auch noch selten auftretende Möglichkeit künstlerischen Schaffens nachzuweisen. Das Aufkommen des modernen Torso ist freilich undenkbar ohne die Wahrnehmung, daß sich das Vollkommene auch im Fragment zeigen könne, undenkbar also ohne das „Vorbild" der Antike! So häufig das antike Bildwerk ein Torso war, so selten hat man es in diesem Zustand belassen. Der Torso Belvedere ist eine hervorragende Ausnahme, und gerade ihm haben nicht wenige frühe Wiederherstellungsversuche gegolten. Bis ins 19. Jh. lautete die Frage nicht, ob, sondern wie man ergänzen solle. Abb. 97-100 Abb. 69—90

Die Feststellung, daß gerade klassizisierende Zeiten gern ergänzt haben, ist nur auf den ersten flüchtigen Blick ein Widerspruch in sich. Denn gerade jene Epochen, die Kraft und Bedeutung der Antike aus innerer Verwandtschaft bejahten, konnten sich mit unbefriedigenden Fragmenten, etwa dem Torso eines schlangenbändigenden Heraklesknaben ohne Arme und ohne Schlangen nicht zufrieden geben, sondern mußten danach streben, den antiken Bildwerken ein volles Dasein zu geben und ihre Bedeutung anschaulich zu machen, indem sie ihnen ihren Inhalt wiedererstatteten und damit den Sinn ihrer Existenz von neuem begründeten, statt sich mit den überlieferten Resten bloßer Form Genüge zu tun, die nur ästhetisch-künstlerisch oder gar nur antiquarisch gewürdigt werden konnten.

Mit die erste Ergänzung dürfte die der Römischen Wölfin gewesen sein, der man in der ausgehenden Frührenaissance die Knaben Romulus und Remus in der Art Andrea Pollaiuolos beigab, als man diesem alten Wahrzeichen Roms einen neuen Sinn gab[5]). 1473—1474, also etwa um die gleiche Zeit, erhalten Nardo Carbolini und Leonardo Guidocci, Bürger und Goldschmiede zu Rom, beträchtliche Zahlungen für die Wiederherstellung des Marc Aurel[6]). Beides ist aus dem Geist der Wiederaufrichtung der Würde

und Bedeutung Roms veranlaßt, aus dem auch Ergänzungen fehlender Köpfe an Triumphbogenreliefs vorgenommen wurden[7]).

Abb. 162-165 In den Sammlungen, in die sich die Trümmer der alten Kunst gerettet hatten, konnte das gleiche Bestreben, Ordnung und Ganzheit zu zeigen, nur langsam vordringen. Noch um die Mitte des 16. Jh. sind

Abb. 163-164 viele Torsen in den Gärten und Palästen zu beobachten, zweifellos aber nicht aus einem Verzicht, sondern aus einfachen praktischen Gründen. Die Menge der Torsen zu bewältigen, war künstlerisch, technisch und wirtschaftlich nicht möglich, zumal die Kunst der Gegenwart zögerte, sich in den Dienst der Antike zu stellen und lieber ihre eigenen Schöpfungen verwirklichte. Auch hier wurde Lorenzettos

Abb. 165 Palazzo Valle Vorbild für ganz Rom[8]); blieben auch noch viele Statuen unergänzt, so wurden doch Bruchstücke von Sarkophagen und anderen Reliefplatten zu Friesreihen dekorativer Absicht zusammengeschlossen, eine Art der Verwendung antiker Kunst, die in Absicht und Ergebnis des Ergänzens von der Herstellung der römischen Wahrzeichen freilich durchaus schon verschieden war.

Dort diente die Wiederherstellung dem Sinnbild, das die Form des Kunstwerkes hatte, hier dient das ergänzte antike Kunstwerk in Vereinheitlichung der neuen Kunst, in deren Rahmen es mit eingebunden

Abb. 162 wird. Der neue Anspruch führt zur Ergänzung der Statuen des Belvedere, eines bevorzugten Aufenthaltes des Papstes, in der Reihenfolge der Aufstellung, um 1532 übernimmt Montorsoli, von Michelangelo empfohlen, diesen Auftrag[9]). Die alte, allmählich auf wenige große Namen geschrumpfte Guiden-

Abb. 166 tradition berichtet von Ergänzungen, die Michelangelo selbst gemacht habe, sie ist bis auf einen noch nicht greifbaren Rest[10]) aufgelöst, aus Michelangelos Geist und Schaffen ist eine solche Tätigkeit wenig wahrscheinlich. Da wo sie ihn als künstlerische Aufgabe hätte locken können, lag es außerhalb der Denkweise seiner Zeit, sich in dieser Art mit der Antike auseinanderzusetzen; bezeichnenderweise stammen die Michelangelo zu Unrecht zugeschriebenen Ergänzungen aus dem Manierismus, andere sind als nicht überlieferte Entwürfe und Modelle ungreifbar geworden und nur literarisch bekannt. Die Wiederherstellung des Sterbenden Galliers im Kapitolinischen Museum ist gerade in dem Teil, der als Ergänzung Michelangelos bewundert wurde, eine Zusammenfügung des Erhaltenen[11]).

Ähnlich wie das Sammelwesen dem künstlerischen Leben der Zeit nachfolgt, verspätet sich die Wiederherstellung antiker Monumente, die ausgedehntere Arbeiten erforderlich machten, bis in die zweite Hälfte des 16. Jh. Die gleichen Meister, die an der Trajanssäule beschäftigt waren, u. a. Leonardo Sormanno und Pietro Paolo Oliveri, begegnen 1580 bei der Ergänzung der Kolosse[12]). Der erstere, zusammen mit Francesco Baroni und einem Maturino ergänzt um 1568 die Antiken des Kardinals Ricci in Montepulciano[13]) und stutzt Reliefs zurecht, damit sie zur Ausschmückung des Baues verwendet werden können.

Einen guten Einblick in die damalige Praxis geben die Aufzeichnungen des Bildhauers Flaminio Vacca, der auch an der Wiederherstellung der Kolosse beteiligt war. Er vertritt bereits den später in Rom häufigen Typus des Bildhauers, Antikenrestaurators, Sammlers, Vermittlers und Händlers. Welchen Umfang die Arbeiten solcher Bildhauer angenommen hatten, und daß die Verwendung alter Marmorsorten kein Kriterium für antike Arbeit bedeutet, zeigt die Notiz, wonach Vacca einmal über 100 Karren ausgegrabener Architekturteile ankauft[14]). Die Arbeit solcher Ergänzer begegnete selbst über Italien hinaus berechtigtem Mißtrauen, dies ergeben die Vorbehalte, die in Briefen von Hans Fugger 1567 und 1568 gegen die Tätigkeit eines Juan Sculptor gemacht werden[15]).

Der wichtigste Antikenergänzer der späteren Zeit ist der bedeutende Bildhauer Giov. Batt. della Porta. Bezeichnend, daß sich im Zeitalter des Manierismus nun ein hervorragender Plastiker der Wiederherstellung der Antiken widmet, so wie sein Gestalten nicht mehr nach Dasein in großen Werken drängt, sondern sich zu einem erheblichen Teil in Plänen und Entwürfen erschöpfen kann. Aber die Aufgabe des Formwettstreites durch eigenes Schaffen bedeutet nicht Hingabe an die Antike allein, sondern zugleich auch Umdeutung, die Gedanken und künstlerischen Einfälle des Bildhauers bestimmen die Ergänzungen, nicht antiquarische Überlegungen, und im Wechsel des Materials, dem Kontrast von Marmor und Bronze wird gelegentlich ein besonderer Reiz gesucht[16]).

Diese betont subjektiven Ergänzungen zeigen am besten, wie verschieden die Zeiten die Antike auf-

gefaßt haben; die in der Epoche gleichen Sehzwanges und ihrer Nachwirkung gelobte Ergänzung des Herkules Farnese findet der Klassizismus unerträglich, zweifellos nicht nur deshalb, weil der Boden Roms die antiken Stücke noch herausgegeben hatte, sondern hauptsächlich weil sich das Empfinden und die Anschauung völlig verändert hatten[17]). Dies führt dann folgerichtig dazu, daß in verschiedenen Zeiten Antikenergänzungen, besonders solche entgegengesetzt gerichteter Epochen abgenommen und durch andere ersetzt werden. G. della Portas Ergänzung der Flora Farnese, die im Klassizismus beseitigt wurde, ist nur eine von mehreren derartigen Arbeiten des Künstlers, denen keine längere Dauer beschieden war[18]). Abb. 178 Abb. 169-170

Dabei ist auch die Auswahl der Antiken, die man für die Ausstattung der Paläste und Gärten ergänzen läßt, zeitbezeichnend genug, unter ihnen befindet sich charakteristischerweise auch der Toro Farnese, der dann allerdings nicht mehr zur Aufstellung gelangte. Von G. Kinkel ist in künstlichen Überlegungen die Frage, wer den Farnesischen Stier ergänzt habe, zugunsten della Portas beantwortet worden. Der überlieferte Künstlername Giovanni Battista Bianchi findet sich aber auch in Rechnungen für die Herstellung der Kolosse. Daß man von ihm, wie von vielen solchen Künstlern bisher kaum etwas weiß, berechtigt nicht, seine Existenz in Zweifel zu ziehen[19]). M. Neußer hat eine Reihe leerer Namen des Florentiner Manierismus wieder mit einzelnen Werken verknüpfen können. Hier werden in betriebsamen Werkstätten von B. Cellini, G. Caccini, P. Francavilla, D. Pieratti dem Farnesischen Stier geistesverwandte Werke mit Vorliebe bearbeitet[20]), andere Antiken ins Manieristische umgebogen[21]) oder überhaupt nur als Anlaß für eine eigene Arbeit benutzt, wie etwa ein arg verstümmelter Hundetorso für C. Salvestrino der Ausgangspunkt war, seiner Ergänzung ein heroisches Liebespaar hinzuzufügen und die Gruppe dann Venus und Adonis zu benennen. Komplizierte Bewegungsmotive waren den Manieristen besonders willkommen, um ihnen in überschlanken Proportionen nachzugehen. Ähnliche Ergänzungen, die mehr Vorwand für eigene Werke sind, bei denen der Zwang, von antiken Resten auszugehen, nur ein erwünschter Anreiz mehr ist, finden sich auch in Rom[22]).

Die Florentiner Manieristen bevorzugten weltliche Themen, waren aber nicht abgeneigt, gelegentlich der gotizistischen Zeitströmung auch auf geistliches Gebiet zu folgen, so machte R. Curradi aus einer antiken Porphyrstatue einen Moses mit abschraubbarem Kopf[23]), während in Rom Torsen mehrfach zur Herstellung von Heiligenstatuen benutzt wurden[24]). N. Cordieri gen. Franciosino versah einen Marmortorso mit Bronzeergänzungen, die ihn zu einer Hl. Agnes machten[25]).

Die zweite Hälfte des 16. Jh. erfand aus Zwang und Unnatur ihrer Zeitströmung auch das Feigenblatt, das fortan nicht wenige Antiken verunzieren sollte[26]).

Der merkwürdige Fall des Gegenteiles von Ergänzung, in der Abarbeitung des Kindes neben der liegenden Amazone des Neapeler Museums, läßt sich nur mit den Jahreszahlen 1540 und 1657 eingrenzen, auch er dürfte der zweiten Hälfte des 16. Jh. angehören[27]).

Der Verlebendigung, Versinnlichung und Verzeitlichung antiker Plastik im Barock entsprechen die Ergänzungen. Bernini komponiert in zwei aufeinanderfolgenden Restaurierungen den Barberinischen Faun um, die Verwertung des alten Bestandes erweist sich aber in dem Gefühl für antike Plastik als grundverschieden zu der Manier der voraufgehenden Zeit[28]). Die Restaurierung des Barberinischen Faun ist bei dem Interesse Berninis an antiker Plastik sicher kein Einzelfall gewesen, über die Antikenergänzungen Berninis und seiner Schule ist aber sonst im einzelnen noch wenig bekannt[29], u. a. soll die Ergänzung der Egizia Villa Borghese Rom, Kopf, Hände und Füße aus Bronze, von Bernini stammen[30]). Abb. 168

Besser läßt sich besonders nach der Zusammenfassung von H. Posse[31]) die umfangreiche Tätigkeit A. Algardis abschäzten. Er ergänzte den Torso einer Imperatorenstatue, um ihn für das Denkmal des General Carlo Barberini verwendbar zu machen, das der römische Senat in dessen Todesjahr 1630 auf dem Kapitol zu errichten beschloß. Der Bildniskopf wurde in Berninis Werkstatt gearbeitet. Die Ergänzung der sogenannten Zingarella Rom, Villa Borghese und der Kauernden Aphrodite Rom Mus. Torlonia 180 wurden schon in älterer Zeit Algardi zugeschrieben[32]). Für den Kardinal Ludovisi ergänzte er neben anderen Antiken einen Torso als Gott der Beredsamkeit, den Hermes Buoncampagni-

Ludovisi des Thermenmus. Rom[33]). Einen Nervakopf des Kapitolinischen Museums hielt Winckelmann, der ihn und seine Geschichte genau zu kennen glaubte, noch für eine von Algardi nur behutsam ergänzte Antike, nicht für eine im ganzen moderne Arbeit[34]), ähnlich hält Montfaucon Algardis Sonno aus schwarzem Marmor, Villa Borghese Rom, für eine Antike, während hier Winckelmann bereits wußte, daß das Bildwerk nur nach der Antike gearbeitet sei[35]).

Der interessanteste Fall für die Tätigkeit Algardis als Restaurator ist die Wiederherstellung des Herkules Veroseji Rom Kapitolin. Mus. 38, dessen verwickelte Geschichte L. Pallat[36]) aufgehellt hat. Algardi muß das alte Basisstück gekannt haben, da er sonst kaum auf die ungewöhnliche Verwendung des Hydramotives kommen konnte. Noch im späteren Barock hat man dann die alte Arbeit neben der Statue aufgestellt. Daß man die Ergänzung nicht endlich noch abnahm, wie dies bei der des Herkules
Abb. 178 Farnese von G. della Porta geschah, ist also kaum so zu verstehen, daß man die Lösung Algardis besonders würdigte, sondern beruht eher darauf, daß das alte Stück schon rein statisch schwer mit dem Torso vereinigt werden konnte. Erst in neuerer Zeit stellte sich heraus, daß das alte Basisstück, nach dem Algardi seine Ergänzung ausführte, gar nicht zur Statue gehört, wohl aber, vielleicht aus einer Statuenfolge von Heraklestaten stammend, gleichzeitig ist.

In der Gefolgschaft Algardis ist der Restaurator G. B. Maini zu beobachten, der für die Kirche S. Agnese in Agone Rom aus einem antiken Torso einen Hl. Sebastian schuf und dabei sich auch für die Gestaltung des Kopfes eines antiken Typus bediente, wie überhaupt eine solche Umwandlung antiker Bruchstücke in Heiligenfiguren nicht auf den Manierismus beschränkt blieb, sondern auch im Barock und später gelegentlich vorkommt[37]).

Mit berühmten Antiken, der Venus Medici, dem Schleifer und den Ringern, ist der Name des Bildhauers Ercole Ferrata verknüpft, der sie nach dem Transport von Rom nach Florenz 1677 wiederherstellte. Er scheint auch einige andere Florentiner Antiken nochmals ergänzt zu haben, deren manieristische Fassung dem veränderten Zeitgeschmack nicht mehr zusagte[38]). Ein Stück an der Venus Florenz Uffizien 101 ergänzte er nach einem Abguß des entsprechenden Teiles bei der Venus Felix im Belvedere des Vatikan[39]). Mehrfach scheint er sich des Rates gelehrter Antiquare bedient zu haben. Seine Hauptleistung auf dem Gebiete der Antikenergänzungen bilden die für Christine von Schweden ausgeführten Arbeiten, an den Musen und anderen Statuen, die später nach Madrid gekommen sind[40]).

Weit mehr als von den Restauratoren des späteren Barock in Rom, von denen noch Guelfi genannt werden kann[41]), ist von den französischen Bildhauern der Zeit Ludwigs XIV. bekannt. Der Hauptmeister ist Girardon[42]); an den für Versailles und besonders an den hervorragenden acht für die Spiegelgalerie des Schlosses bestimmten Antiken führte er ausgedehnte Wiederherstellungsarbeiten durch, um selbst die geringfügigsten Beschädigungen unsichtbar zu machen. Das antiquarische Interesse, das in Rom immer mitspricht, scheint hier völlig hinter die Forderungen zurückzutreten, die von der Einheitlichkeit der Dekoration gestellt werden. Die Vestalin, die Urania, die zu den bezeichnenderweise fast gleich großen ausgesuchten Antiken der Spiegelgalerie gehörten[43]), müssen sich Überholungen gefallenlassen, die den alten Bestand angreifen.

Als man einen alten Gips nach der Venus von Arles aus der Zeit vor ihrer Abgabe nach Paris 1648 entdeckte, war man zunächst geneigt, die Verfälschung dieser Antike durch die Retuschen Girardons von 1685 zu überschätzen; die Feststellung, daß auch der Gips keineswegs den alten Bestand getreu überliefert, sondern seinerseits 1794 und 1796 und vorher unter Anlehnung an Girardon 1723 wiederhergestellt worden ist, gab zu einer genaueren Prüfung Anlaß, bei der sich immerhin herausstellte, daß in einigen Einzelheiten der Marmor das Original sogar besser überliefert als der Abguß und daß die Ergänzung der Arme in einem Wachsmodell Girardons unter Berücksichtigung der Ratschläge des Gelehrten Terrin vor Beginn der Arbeit studiert und begutachtet wurde[44]). Trotzdem ist die erhebliche Veränderung, die einer durchgehenden Harmonisierung der Antike diente, nicht zu übersehen; sie zeigt das unbewußte Streben, die alten Plastiken der modernen Zeitauffassung anzugleichen, aus der heraus eine Ergänzung, besonders dann, wenn sie eine reiche neue dekorative Fassung erhielt, sogar als Leistung eigenen Wertes empfunden werden konnte, die würdig war, im Salon ausgestellt zu werden,

wie dies Girardon 1699 mit dem Alexander Richelieu tat. Selbst der gelehrte Mariette tadelt die Restaurierung einer Bacchusstatue durch Francesco Fiammingo nicht an sich, sondern gibt nur zu bedenken, daß die moderne Plastik in solchen Werken sich der Gefahr, mit der Antike verglichen zu werden, aussetze[45]). Unter Girardon arbeiteten mehrere andere Bildhauer, u. a. Drouilly, der den Jupiterkopf des Pal. Granvella Besançon für Versailles in eine Herme verwandelte[46]). Restaurierung, Verwandlung und Kopie gehen so sehr ineinander über, daß bei dem Apoll mit Köcher des Versailler Parkes kaum mit Sicherheit zu sagen ist, ob er überhaupt eine antike Figur ist[47]).

So viele Arbeiten auch, besonders für die bereits seit längerer Zeit im Lande befindlichen Antiken, in Versailles selbst ausgeführt wurden, so wurden neu erworbene Stücke doch meist schon in Rom ergänzt, wo die Bildhauerstipendiaten der Akademie, die ja auch Kopien zu liefern hatten, mit diesen Aufgaben betraut waren und gelegentlich auch im Auftrage anderer, z. B. des Kardinal Polignac, arbeiteten. Für diesen wurden u. a. die Köpfe der sogenannten Familie des Lycomedes neu hergestellt. Kennzeichnend für die spätzeitliche Unverbindlichkeit solcher Ergänzungen ist, daß man sich hier keineswegs verpflichtet fühlte, nur auf antike Vorbilder zurückzugreifen, sondern den Kopf des Lycomedes als Bildnis des Ph. v. Stosch arbeitete[48]).

Spätbarocke Neigung zum Überraschenden und Effektvollen läßt die berühmte Ergänzung Monnots entstehen, in der er in einer dem Manierismus sehr verwandten, nun aber in der Bewegung noch gesteigerten Art den Torso Ciampolini des myronischen Discobol, der sich einmal im Besitz von Giulio Romano befand, zu einem stürzenden Gladiator umdeutete, der nach seinem Tode um 1735 von Clemens XII. ins Kapitolinische Museum gegeben wird[49]). Das 18. Jh. hielt sich dem antiken Bestande für so wenig verpflichtet, daß von C. Napolione sogar aus zwei Statuentorsen eine Figur zusammengearbeitet wurde oder der umgekehrte Fall sich 1763 in Parma ereignen konnte[50]).

Im frühen Klassizismus wirken mehrere Ergänzer, deren archäologische Neigungen im Umgang mit Gelehrten gefördert wurden. So oft Auskünfte von Antiquaren auch früher schon eingeholt worden sind, so entsteht doch erst jetzt der Typus des Bildhauers, der von der Wissenschaft geführt wird und der in der Bewußtheit des 19. Jh. dann nur noch der Handlanger des Gelehrten sein wird, der sich damit begnügt, am Gipsabguß die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes zu versuchen.

Der wichtigste Vertreter dieser Gattung ist B. Cavaceppi, bezeichnenderweise hauptsächlich durch eine von ihm selbst veröffentlichte Raccolta seiner hauptsächlichsten Ergänzungen gut bekannt. Aber selbst er schreckt durchaus noch nicht davor zurück, die Bruchflächen des Kasseler Torso rücksichtslos zu beschneiden, um ihn mit neuen Gliedmaßen und einem nicht zugehörigen antiken Kopf zu versehen, oder das Dädalos und Ikaros-Relief der Villa Albani so weitgehend nach antikem Muster zu ergänzen, daß der moderne Bestand bei weitem überwiegt[51]). Außer der Werkstatt Piranesis und neben Gaspare Sibilla[52]) und Vicenzo Spinazzi[53]) ist besonders noch Carlo Albaccini zu nennen, der mehrere Antiken des Pal. Farnese vor ihrer Überführung aus Rom nach Neapel ergänzte[54]). Das Barock hatte bereits einige manieristische Ergänzungen ersetzt, nun fallen weitere. An der Flora Farnese beanstandet Winckel- Abb. 169-170
mann 1761, wie wenig das Alte mit dem Neuen übereinstimme und H. Meyer berichtet später mit Genugtuung, daß Albaccini 1796 die Ergänzungen della Portas abgenommen und neue in einem den antiken Teilen besser angemessenen Geschmack gemacht und einen passenden antiken Kopf aufgesetzt habe[55]). Dagegen steht Pacetti mit der noch 1796 ausgeführten Marmorergänzung des Barberinischen Faunes, wie andere Ergänzungsversuche lange nach ihm, noch ganz im Banne Berninis, dessen in Stuck gegebener Ergänzung er im wesentlichen gefolgt zu sein scheint[56]).

Mit Winckelmann und dem Frühklassizismus beginnt auch insofern ein neues Zeitalter, als man nun, beinahe plötzlich, Ergänzungen sehen und feststellen kann, die vordem hingenommen worden sind[57]). Die grundsätzliche Frage, ob man Antiken ergänzen solle oder nicht, wird jetzt gestellt, wenn sie auch erst im späteren 19. Jh. völlig negativ beantwortet werden wird. Caylus, Heyne und Fernow erwägen, ob es nicht besser sei, antike Plastiken beschädigt und zerbrochen zu lassen, „als sie zu entstellen und dadurch Veranlassung zu geben, daß die Antiquare in der Folge Unsinn darüber sagen“[58]). Zoega widerrät der Wiederherstellung des für Schloß Tegel bestimmten Calixtbrunnens bereits mit einer

tieferen Begründung, nicht einmal die Löcher sollen zugemacht werden, alles ist merkwürdig. Trotzdem tritt Thorwaldsen, der die Aegineten für München restauriert hat, für die Ergänzung ein, wenn auch mit dem Vorbehalt, daß sie zuerst an einem Gips durchgeführt werden solle. Franzoni und Rauch ergänzen das Stück dann[59]), und der Besitzer W. v. Humboldt nimmt in einer eher klassisch als klassizistisch zu nennenden Art zur Frage des Ergänzens Stellung, wenn er gelegentlich einer Besprechung der Restaurierungen für das Berliner Museum, die in Berlin von Chr. Rauch und Fr. Tieck, in Rom von E. Wolf unter Beratung von Thorwaldsen, besorgt wurden, sagt:

> Ich glaube mit unparteiischer Wahrheit aussprechen zu können, daß diese Restaurationen meisterhaft ausgefallen sind, und daß sich kein Museum so gleichförmig angeordneter, so reiflich überdachter und so schön ausgeführter Restaurationen als das hiesige erfreut. Es ist natürlich bei denselben immer der Grundsatz beobachtet worden, daß man nur solche Statuen ergänzt, wo der Mangel der fehlenden Teile den Anblick und den Genuß des Ganzen fühlbar stört, dagegen diejenigen unrestauriert läßt, welche, wie z. B. Torsos, auch in ihrer Verstümmelung noch ein Ganzes darbieten und deren Restauration, da man zuviel hinzufügen müßte, eben den Charakter zu verändern drohen würde[60]).

Selbst die Überzeugung des Barock, daß die Ergänzung neben dem völlig hergestellten Original ihren Wert behalten und beides zu vergleichen erwünscht sein könne, wird 1818 von Welcker gelegentlich einer Betrachtung des von Thorwaldsen und Rauch vervollständigten Reliefs der Drei Parzen in Tegel noch einmal ausgesprochen und eine andere Ergänzung des Bildhauers Schweickle gelobt[61]).
Zu einer völligen Resignation der Kunst und der Künstler vor der Antike kam es erst angesichts der Parthenonskulpturen. Canova, der von Elgins Faktotum Lusieri 1801 für die Herstellung der Skulpturen vorgeschlagen worden war, erklärte 1821 entschieden, daß es ein Verbrechen bedeuten würde, sie zu ergänzen, nachdem sie sich, wenn auch arg verstümmelt, so doch bisher ganz unberührt erhalten hätten. Schon 1807 meinte Flaxman, wenn auch noch zögernder, daß Ergänzungen den Wert der Figuren eher mindern als erhöhen würden[62]).
Es kann darauf verzichtet werden, die Geschichte des Ergänzens weiter in das 19. Jh. hinein zu verfolgen, zumal künstlerische Leistungen, denen ein Eigenwert zukäme, trotz der mutigen Wiederbelebungsversuche der Kunst des Ergänzens durch Wilhelm II., nicht mehr auftreten. Die künstlerische, produktive Auseinandersetzung mit antiken Skulpturen ist für längere Zeit wie erschöpft und gelähmt, ihre Möglichkeiten sind von denen des Verstehens und Erkennens bewußter wissenschaftlicher Betrachtung überholt. Die Bildhauer wenden sich von dem Aufgabengebiet ab, obwohl andererseits kennzeichnenderweise Ergänzungen mittelalterlicher und neuerer Bildwerke gerade von der Romantik bis zum Expressionismus hin durchgeführt werden. Nur noch Kräfte minderen Ranges werden von Gelehrten, die ihnen die Hand führen, benutzt, um einem verlorenen Original näherzukommen. Wie wenig sich dabei die Archäologie dem Zeitstil zu entziehen vermochte, zeigt sich bei der Durchsicht des JdI[63]), in einer Zeit naturwissenschaftlichen Positivismus bedient sie sich des Gipsmodelles wie einer experimentellen Anordnung. Der für das Nachleben gotizistischer Vorstellungen bezeichnende Fall glaubensgebundener Umwandlung eines antiken Torso in eine Heiligenstatue von 1878 bedarf kaum der Erwähnung[64]).
Im ganzen ist für das 19. und 20. Jh. neben dem Fortschritt der historischen Kenntnis und Erkenntnis der Rückschritt für die Möglichkeit einer ästhetischen und künstlerischen Würdigung der Antike ernst genug. In Kassel und Berlin verweist man die Ergänzungen Cavaceppis und Rauchs in die Magazine, zahlreiche Antiken, besonders in den Museen der Ausgrabungsstätten stellen sich nur mehr als Belegstücke der Wissenschaft und nicht als Kunstwerke dar. Der Prozeß des Ergänzens darf deshalb aber noch nicht als abgeschlossen gelten. Hat der l'art pour l'art-Standpunkt einer Ablehnung von Ergänzungen schon zur Zeit des Impressionismus Widerspruch erfahren, so ist andererseits das Rätselspiel, das in nicht wenigen modernen Bildern nach antiken Torsen getrieben wird, besonders auffällig, als ob jenseits von Torso und gültigem Fragment im Zerstörten ein neuer absoluter Wert gesucht

werde, wie sich auch einige Aufstellungen von Bildwerken nicht mehr aus der Normalität musealer Darbietung, sondern nur aus einer gleichsam surrealistischen Haltung überhaupt erklären ließen. Auch hier muß es sich um nur noch nicht greifbare Einwirkungen des Zeitstiles handeln.

Während ein Autor 1930 so weit geht, die Ergänzungen der Artemis des Louvre, durch die die Figur auf das schrecklichste verunstaltet werde, in der Abbildung tunlichst zuzudecken[65]), gelingt es in Leipzig, den Pasquino aus der manieristischen Umdeutung zu befreien und einem lebendigen Neoklassizismus zurückzugewinnen. In jüngster Zeit ließ sich hier beobachten, wie mit der Weiterführung der Arbeit durch Ml. Putscher der Versuch, nun auf ein Bronzeoriginal weiter zurückzugehen, eine Entmaterialisierung und leichte Grazilität im Sinne des andrängenden Neoexpressionismus mit sich brachte.

XI.
EXKURS C

Das Urteil, die Kopie sei exakt, ist subjektiv an den einzelnen Urteilenden gebunden, und auch als communis opinio hat es für die Nachwelt nur historisches Interesse. Die Kopie bekundet in erster Linie die eigene Entstehungszeit. *E. Tietze-Conrat*[1])

NACHBILDEN

Mit der Nachbildung von Antiken, mit Antikenkopie, Umbildung, Abguß, Fälschung hat sich die Archäologie schon deshalb häufig beschäftigt, weil die Feststellung, ob es sich bei dem betreffenden Werk um ein Original handele oder nicht, in zahlreichen Fällen nicht leicht zu treffen ist. Die einzelnen Untersuchungen sind deshalb meist mehr der Archäologie als der Kunstgeschichte zugute gekommen, auch die wichtigen neueren Arbeiten von R. Hallo und W. Müller finden sich in archäologischen Zeitschriften[2]). Wie fruchtbar dieses Gebiet auch für die neuere Kunstgeschichte sein kann, zeigen besonders die Studien von E. Tietze-Conrat und H. Tietze, in jüngster Zeit hat noch H. G. Evers[3]) beachtenswerte Bemerkungen zur Frage der Kopie veröffentlicht, die freilich ernstlich unter dem methodischen Fehler leiden, von einem ganz späten Beispiel auszugehen, ohne die Historik und die Geschichte des Gebietes ausreichend zu berücksichtigen. Dies hat zu erheblichen Verzeichnungen geführt, so daß seine verallgemeinernden Schlüsse nur zum Teil anerkannt werden können.

Einen ausreichenden Überblick zur Nachbildung von Antiken für die neuere Kunstgeschichte zu geben, kann bei der Fülle des Stoffes hier nicht versucht werden. Es soll nur von den bisherigen Veröffentlichungen aus, ohne das Material etwa des Aufsatzes von R. Hallo wieder auszubreiten, und unter Heranziehung einer Anzahl weiterer Belege eine Skizze geboten werden, um die Notwendigkeit einer ausführlicheren Untersuchung deutlich zu machen und um zu zeigen, daß die neuere Kunstgeschichte aus einer eingehenderen Darstellung erheblichen Nutzen ziehen wird. Die Frage der Fälschung, die bisher meist im Vordergrund der Beachtung gestanden hat, wird dabei etwas zurücktreten können. Auf sie ist gelegentlich, so bei der Betrachtung der Bildnisreihen der zwölf Kaiser und der italienischen Kleinplastik des 15.—16. Jh. schon eingegangen worden.

Verbreitet und zu einem guten Teil berechtigt ist die Auffassung, der Bestand der römischen Kunst sei wesentlich mit durch die in ihm enthaltene Menge von Kopien griechischer Kunst charakterisiert. Erst neuerdings werden Forderungen erhoben, die römische Kunstgeschichte, nachdem sie zunächst und zumeist dazu ausgenutzt worden ist, Stoff für die griechische Kunstgeschichte zu liefern, nun wieder zurechtzurücken und die erhaltenen Werke insgesamt auch auf die römische Kunstgeschichte selbst wieder anzuwenden. Die ersten Ergebnisse dieser neuen Versuche sprechen für die Fruchtbarkeit der Methode. Nun erst kann allmählich deutlich werden, daß auch die römische Kunst sich keineswegs wahllos des griechischen Formenvorrates bediente, auch gar nicht bedienen konnte, sondern der Stilzwang des Ablaufes römischer Kunst selbst zu den jeweils verwandten oder als Vorbild oder für Studium und Umdeutung brauchbaren Werken greifen hieß. Aus den ersten Beobachtungen über diese wenn nicht gesetzmäßig, so doch mit rhythmischer Zwangsläufigkeit einander ablösenden Zeitströmungen haben sich verschiedene Phasen, Klassizismus, Neubarock usw. erkennen lassen, und dies verspricht wiederum in der Anwendung auf die griechische Kunstgeschichte eine Vertiefung der bisherigen Erkenntnisse. Lassen sich z. B. die Kopie der Niobe Chiaramonti im Vatikan und der Florentiner Niobe aus ihrem Zeitstil heraus näher bestimmen, so muß dies auch für die Einschätzung der zu erschließenden originalen Fassung mit von wesentlicher Bedeutung sein.

Ähnliches gilt auch für die neuere Kunstgeschichte. Wollte man aus der Kunst einer Zeit, eines Volkes, das stark von einer anderen Epoche abhängig, alle die Werke herauslösen, die eine durch den Verlust so zahlreicher Originale allmählich den Methoden der Archäologie sich nähernde Kunstgeschichte brauchen könnte, um Werke der Antike, der Renaissance und anderer Zeiten zu erschließen, so würde

nur ein Trümmerhaufen übrigbleiben. Das Ergebnis des immerhin vorstellbaren Versuches, der Malerei der Zeit Poussins oder der Zeit um 1840 die Raffaelverarbeitungen zu entnehmen, um sie für die Erkenntnis Raffaels zu nutzen, wiese mit Deutlichkeit darauf, daß dies nur sehr bedingt zulässig wäre. Von hier aus ergibt sich etwas auch für die römische Kunstgeschichte Bedeutsames. In keiner Kunst handelt es sich um bloße Kopien, selbst wenn sie der Zahl nach ihr Wesen mitzubestimmen scheinen, sondern es sind überall Umbildungen verschiedensten Grades. Schon die Beobachtung vom Auswahlzwang des Zeitstiles nötigt zu einer zurückhaltenden Einschätzung des Abbild-Wertes von Kopien. Die Kopie bedeutet ja an sich schon nicht mehr allein Ersatz von Originalen überhaupt, sondern Ersatz bestimmter ausgesuchter Stücke, während die objektivere Haltung des Sammlers in der Zuordnung dessen, was sich in Funden und aus Verkäufen darbietet, einem klassischen Zeitalter näher steht. Daß sich in der Anschauung von Originalen schon die Zwangsläufigkeit des Zeitstiles geltend macht, darauf ist Fr. Wichert in seiner Arbeit über Darstellung und Wirklichkeit ausführlich eingegangen und ebenso eindringlich Fr. Laban in seiner weniger bekannten älteren Studie über den Gemütsausdruck des Antinous. Dieser Sehzwang tut sich in den Kopien nun verstärkt kund. H. Tietze hat gezeigt, daß jede Nachbildung eine Korrektur des objektiven Bestandes gibt und damit den stilbedingten Zwang der Auswahl des Objektes fortsetzt und so das subjektive Element in der Kopie weiter verstärkt. Die zeitstilbedingte Veränderung der Auffassung von einem Original ist so erheblich und so verschieden, daß der Behauptung, es gäbe keine Kopien, ja es könne keine geben, eine grundsätzliche Berechtigung nicht abgestritten werden kann.

Daß die Kopiertätigkeit neuerer Kunst zumeist unterhalb der Sicht der Kunstgeschichte geblieben ist, und zweifellos mit einem gewissen Recht, hat seinen Grund in der geringen eigenen Leistung abgeschätzt nach der Fülle der erhaltenen anderen Zeugnisse, denen starke schöpferische Kräfte innewohnen. Aber es hieße sich den Weg zur Erkenntnis für das Zustandekommen wichtiger Schöpfungen, ja sogar den Zugang zu bestimmten Zeiten versperren, wollte man die Kopie ganz außer acht lassen.

Sieht man näher zu, so ist man überrascht von der Vielzahl solcher Kopien. Die Schwierigkeit, ihre Bedeutung im geistigen Gesamthaushalt der Kunst zu ermessen, liegt in der Nichtachtung, der sie als Werke minderen Wertes, zweiten Grades, schon bald nach ihrer Entstehungszeit verfallen, sogar verfallen müssen, dem sich daraus ergebenden Mangel an Quellenstoff und der wiederum hiervon bedingten Seltenheit breiter angelegter Untersuchungen. Kopien haben, zumal sie nicht Ausgangspunkte der Kunst ihres Zeitalters sein können, sondern jeweils Endpunkte bezeichnen, aus inneren und äußeren Gründen eine sehr viel geringere Lebenskraft und Lebensdauer als Originale. Erst bei der Zuhilfenahme literarischer und archivalischer Nachrichten, aus Inventaren vor allem, ergibt sich, daß in einem ungeheueren Ausmaß immer wieder Kopien angefertigt worden sind, aus verschiedenster Veranlassung, für verschiedenste Bestimmungen, und daß Kopien aus wechselnden Absichten oft wieder anderen Zwecken nutzbar gemacht worden sind, als etwa nur jenen, für die sie ursprünglich bestimmt waren. Der Dienst als dekoratives Nebenwerk, dem sie zuletzt meist anheimgegeben werden, wenn sie nicht von vornherein dazu bestimmt waren, hat ihren Verfall immer wieder beschleunigt.

Die Kunst aller Zeiten und Räume wird in solchen Massen von Kopien begleitet, daß es sich in der Kopiertätigkeit offenbar um eine wichtige Notwendigkeit künstlerischen und kunstgeschichtlichen Lebens handelt. Sie ist keineswegs auf die Kunst der Antike oder das Kopieren nach ihr beschränkt, sondern umfaßt die ganze künstlerische Kultur des Menschen. Die Betrachtung muß hier auf die Antikenkopien im engeren Sinne eingeschränkt werden und kann nicht die Historik der Kunst mit beobachten, die in den anderen Kopien abgelesen werden kann. Aber auch dann noch bietet sich eine solche Fülle von Erscheinungen zu so vielen Zeiten, daß sie tiefere Ursachen haben muß als den bloßen Wunsch einiger Besteller, Abbilder bestimmter Werke zu besitzen.

Gegebenheiten, die ohne größeren Eigenwert sind, erweisen sich nicht selten als Mittler und Zwischenträger von Bedeutung, dies gilt auch für die Nachbildungen von Antiken. Die Dichtigkeit des Prozesses abendländischer Kultur und Kunst wird auch darin deutlich, daß Kopien oft aus den Forderungen des Künstlerstudiums entstanden sind, dem sie wiederum auch häufig dienten. Die Lehrzeit an der Antike

geschulter Künstler hat sich in zahlreichen Fällen an Antikenkopien vollzogen, und auch für die allgemeine kunstgeschichtliche Anschauung sind sie von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Dies ist bei Gelegenheit der Bemerkungen zum 15. Jh. und zum 19. Jh. schon gestreift worden, und es wird bei der Betrachtung der Abgüsse noch darauf zurückzukommen sein. Ebenso kann, was das Künstlerstudium angeht, vorerst nur nochmals auf den in der Kopie einer Statue wie in ihr selbst ruhenden unerschöpflichen Reichtum verschiedener Ansichten hingewiesen werden.

Die Kopie, so wird man zunächst annehmen wollen, werde überall da in Auftrag gegeben und ausgeführt, wo sich das Bewußtsein vom vorbildhaft klassischen Wert antiker Skulptur durchgesetzt hat, also in allen renaissancistisch gestimmten Epochen. Aber in diesen ist die Kraft des Schöpferischen noch an sich zu stark, als daß der Künstler nicht versuchte, in eigenen Schöpfungen den klassischen Wert neu zu beleben, und der Betrachter sich nicht gedrungen fühlte, Originale, Antiken selbst zu erwerben, um das Klassische selbst zu erleben. Tatsächlich entstehen Kopien wohl im Gefolge klassisch gestimmter Epochen, aber so spät und gegen ihr Ende hin, daß das Kopierwesen nur einem späteren, abblassenden Klassizisieren zugerechnet werden kann, eher sogar Nachleben und Widerschein klassischer Zeiten bedeutet. Erst wenn das Gefühl für die Kraft der klassischen Haltung eines Kunstwerkes schon wieder im Erlahmen begriffen ist, erst wenn andere, entgegengesetzte Zeitströmungen schon wieder an Macht gewinnen, kommt es zu ausgedehnterer Kopiertätigkeit. Es kommt also aus einer Art Zwang, ja aus einer Art Not zur Kopie gerade dann, wenn die Gegebenheiten im Begriff sind, sich völlig zu wandeln. So läßt sich für das 16. Jh. die Beobachtung machen, daß die Kopie erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in stärkerem Maße auftritt, verständlicherweise besonders in den Randgebieten der von Italien her bestimmten Kunstgeschichte. Dies hängt aber nicht in erster Linie mit der für die nördlichen Länder an sich gegebenen Stilverspätung zusammen, sondern ist auch mit darin begründet, daß das Kopierwesen, soweit es nicht dem Künstlerstudium angehört, mehr als Äußerung der Schicht der Kunstliebhaber als der Künstler zu rechnen ist. Die Zeitspanne, bis die produktiven Ergebnisse der Kunst sich in einer breiteren Schicht auswirken, während sie selbst neue, andere Erkenntnisse verfolgt, weist die Kopiertätigkeit zum großen Teil einer Unterströmung der führenden Kultur zu. Dies kehrt sich erst im 19. Jh. dann teilweise um. Die Feststellung einer Verschiedenzeitlichkeit, einer gewissen Interferenz der Kopiertätigkeit läßt ihre allgemeine Bedeutung erst richtig einschätzen, sie ist gewissermaßen eine Humusschicht der Kultur, die Bodendecke minderer, aber zusammenschließender Leistung, ohne die die Kontinuität der abendländischen Kunst und Geschichte nicht denkbar wäre, ja schon in Rom und damit für alle Folgezeit unmöglich geworden wäre.

Sieht man hier von den durch das Künstlerstudium verursachten frühen Kopien, wie auch von den Leistungen des Mittelalters und der Kleinplastik der Renaissance ab, so ist mit der erste und ein klassischer Fall von Antikenkopie bezeichnenderweise nicht als Kopie, sondern als eine aus bewußtem Wettstreit entstandene Fälschung aufzufassen: Michelangelos Schlafender Eros. Er ist leider nur literarisch bekannt, denn alle Versuche, ihn aus der nicht kleinen Zahl von Stücken, in der er vielleicht noch versteckt mit enthalten wäre, auszusondern, haben zu keinem sicheren Ergebnis geführt[4]).

Um 1550 sind Antikenkopien auch als Fälschungen nicht mehr selten[5]). Die Erklärung der für alle Zeiten gültigen Beobachtung, daß Fälschungen von den Zeitgenossen nur mit großer Mühe, von anderen Zeiten leicht erkannt werden, hat nach dem Vorgang von H. Tietze, der bereits den Sehzwang des Zeitstiles für bindend erklärte, und einen Überschuß an zeitgemäßer Haltung, der dem Gefallen entgegenkommt, feststellte, M. Wegner formuliert:

> Da die Fälscher die Antike unter dem gleichen Gesichtswinkel sehen und sie aus gleicher Geisteshaltung auffassen wie ihre Zeitgenossen, scheint oftmals eine Fälschung den Zeitgenossen die Merkmale des Altertums auffälliger zu enthalten als das echte Meisterwerk selbst[6]).

In zahlreichen Fällen handelt es sich aber, was sich schon bei der Würdigung der Beliebtheit der Reihe der zwölf römischen Kaiser ergab, nicht um Fälschung, sondern um Kopie, die erst durch die Unkenntnis späterer Zeit zur Fälschung wird. Dies wird z. B. schon dadurch wahrscheinlich gemacht, daß sich

die älteren Bronzegüsse nach Antiken keine Mühe geben, Unstimmigkeiten, die sich aus Ergänzungen des Originals ergeben, zu vertuschen. Daß G. della Porta nicht nur als Ergänzer, sondern auch als Kopist tätig war, geht aus dem Konzept eines Briefes von 1575 an den Herzog von Parma hervor, in dem allein ein rundes Dutzend großer Bronzegüsse erwähnt werden[7]). Aus seiner Werkstatt könnte eine Arbeit, wie der von A. Rumpf als modern erkannte Antinous im Museo archeologico Florenz nach dem Antinous Farnese Neapel um so eher stammen, als Androvandi in der Werkstatt des Bildhauers, der die Antiken des Pal. Farnese ergänzt hat, eine Antinousbüste sah, die er durchaus nicht für eine Antike hielt[8]). Die Anonymität der Kopien erschwert es, die Stücke ohne Einzelforschungen, für die bisher wenig getan ist, zur Aussage zu bringen. Das Funddatum erlaubt, soweit es überhaupt bekannt ist, keine ausreichenden Schlüsse, und in einer ganzen Anzahl von Fällen ist die Entstehung einer Kopie sowohl im Manierismus als im späten 18. Jh. als einander verwandter Zeiten möglich. In anderen, besonders bei einer Anzahl Statuetten, bedürfen die bisherigen, von der Stilgeschichte vermutungsweise gegebenen Zuschreibungen einer Nachprüfung, da sie die Stücke zu früh anzusetzen scheinen[9]). Die Geschichte der Bronzetechnik gibt hierfür noch keine sicheren Anhaltspunkte[10]), immerhin hat K. Schefold den Dresdener Bronzekopf nach der Tochter der Niobe Florenz wohl mit Recht in das spätere 16. Jh. gesetzt[11]), dem auch der Euripides nach der Büste des Neapeler Museums mit den zugehörigen anderen Bronzen in Braunschweig angehören dürfte, der möglicherweise auch aus der Werkstatt G. della Porta stammt[12]). Den Bronzegüssen der Spätrenaissance ist sicher auch der Florentiner Kinderkopf im Bargello nach dem Marmor der Uffizien zuzurechnen, der lange Zeit als ein Original der Renaissance galt[13]). Die Marmorbüste des Antonius Pius im Kapitolinischen Museum und andere Kopien hat M. Wegner mit guten Gründen in die Zeit des Manierismus einzuordnen versucht und dabei für die allgemeine Beobachtung, daß solche Werke gern auf geistesverwandte Schöpfungen des Altertums als Vorbilder zurückgreifen, neue Belege gegeben[14]).

Ein sprechendes Beispiel für den Widerstreit naturalistischer Tendenzen mit der herkömmlichen Bewunderung der Antike im späteren 16. Jh., bei dem die manieristische Auffassung in der Betonung und Isolierung einzelner präzis gegebener Formen obsiegt, ist die von H. Bethe[15]) veröffentlichte Pseudoantike eines ausruhenden Pan im Pal. Barberini Rom. Die starke Beachtung, die sie immer wieder bei Abb. 168
den Künstlern gefunden hat – im Spätbarock und im Rokoko stellten P. D. Plumier und J. G. Matthäi sogar Nachbildungen danach her –, verdankt sie wohl gerade dieser Zwiespältigkeit der Haltung und der anregenden Modernität, von der sich besonders das Rokoko angezogen fühlen mußte. Nur von hier aus ist es überhaupt zu verstehen, warum gerade auch dieses Werk so lange für antik gelten konnte; ähnliches gilt für Arbeiten nach Florentiner Antiken bzw. deren manieristischen Umdeutungen[16]).

Von der Leidenschaft des Sammelns, die je größer wird, je mehr sich die Stilrichtung, die sie hervorgerufen hat, ihrem Ende zuneigt, wird das Kopierwesen sehr begünstigt. Die Unmöglichkeit, die antike Welt noch in einer größeren Reihe bedeutender Originale um sich zu versammeln und der Drang nach einer gewissen Vollständigkeit der Repräsentation, die erzwungen werden soll, führt zur Zuhilfenahme von Ersatzstücken. Zuerst um die Mitte des 16. Jh. in Frankreich, im 17. Jh. in Spanien und Frankreich, im 18. Jh. dann auch in Deutschland werden Bronzekopien antiker Originale in ganzen Reihen hergestellt oder erworben. R. Hallo hat diese Serien in Paris, Madrid, Kassel u. a. mit beachtlichem Ergebnis für Archäologie und Kunstgeschichte ausführlich untersucht.

Besonders aufschlußreich für das Verhältnis des Manierismus zur Antike sind die Abgüsse, die im Auftrag Franz I. von Frankreich von Primaticcio in Rom besorgt und dann in Frankreich in Bronze umgesetzt wurden[17]). Nicht die Auswahl vor allem ist charakteristisch, da es sich zunächst darum handelte, Abbilder der bekannten und berühmten Stücke zu erlangen, sondern die Umdeutung, die von den französischen Künstlern vorgenommen wird. Aus der Ariadne des Belvedere hat Cardin du Moustier ein glaubhaft neues Werk gemacht, das sich im späteren 19. Jh. in nicht wenige Abgußsammlungen einschlich und erst in neuester Zeit wieder richtig bestimmt worden ist[18]). Bezeichnend auch, daß diese Umgestaltung den alten Bestand aus der Verwandtschaft des Empfindens heraus teilweise richtiger ergänzte als Montorsoli das Original.

Abb. 168 Hier wie bei dem Pan Barberini ist es gerade die Subjektivität der Antikeninterpretation, sind es die hinzutretenden originalen Züge, die für solche der Antike selbst genommen werden können, die diese Werke ihren Platz behaupten lassen. Getreue Reproduktionen enthalten auch subjektive Züge; da ihnen aber der nicht zeitgenössische Betrachter kaum anderes entnehmen kann als die Zeitbedingtheit einer Antikenauffassung, die mit der seinen selten übereinstimmen wird, bleibt ihre Bedeutung weitaus eingeschränkt. Je subjektiver die Kopie, desto größer ist ihre Wirkung. Die Ungerechtigkeit, daß bis zur Selbstaufgabe bemühte Werke so viel geringere Beachtung finden, enthält eine höhere Gerechtigkeit; je weiter der Künstler hinter einer solchen Aufgabe zurücktritt, desto geringer wird die Bedeutung sein, die ihm selber zugestanden werden kann.

Es liegt nicht an den äußeren Bedingungen der Geschichte allein, wenn Franz I. 1543 statt des Laokoon nicht die Marmorkopie Bandinellis, sondern endlich eine Bronzekopie erhält. Die Bevorzugung der Bronze vor dem Marmor erklärt sich nicht allein durch das Ausweichen vor technischen Schwierigkeiten und Unbequemlichkeiten. Wenn solche Übersetzungen des Originals in die Bedingungen eines anderen Werkstoffes nicht nur gewagt, sondern geradezu gesucht werden, macht sich unbewußt oder bewußt ein Hang zu anderen, neuen Werten der Form geltend, die dann zeitlich von der dunklen Lackpatina des 17. Jh. bis zum Spiegelglanz polierter Bronzen des 18. Jh. variiert werden können. Während das echte Gefühl für den klassischen Formwert abnimmt, wird die Notlage, sich mit Kopien behelfen zu müssen, nicht nur entschuldigt, sondern geradezu zum Prinzip erhoben. In der Weiterübersetzung der Gipse in das edle Metall der Bronze glaubt man sogar dem Original wieder nahezukommen, „daß zwischen den rechten Originalien und den nachgegossenen kein unterschidt zu merken", wie eine 1587 in Dresden verfaßte Theorie der Kunstkammer meint[19]). Dem starken Import von Antikenkopien in Deutschland, der sich besonders in den Inventaren beobachten läßt, steht nur ein Fall von Export
Abb. 91 gegenüber, ein Bronzeabguß der Statue vom Helenenberge gelangte nach Spanien, Raphael Mengs, der ihn in Aranjuez noch sah, hielt ihn für ein Original[20]).

Kopien in anderem Material als Marmor und Bronze sind verhältnismäßig selten, hier ist die Entfernung von der mittleren Linie, auf die sich die Welt der antiken Plastik bringen ließ, schon sehr stark, hier werden einzelne Werte mit der Freude am Reiz des Ungewöhnlichen abgesondert und neu interpretiert, die Auswahl bestimmt sich nicht aus einer einheitlichen Gesamtvorstellung von Antike, sondern geschieht aus der sich verändernden Zeitrichtung vor allem. Dies gilt besonders für die im Barock mehrfach auftretenden Porphyrwerke[21]). Wenn im 17. Jh. auch in Rom nicht wenige Kopien hergestellt worden sind[22]), und sich Kunsthändler sogar darauf spezialisieren, bei umfangreichen Aufträgen für den auswärtigen Bedarf zu vermitteln[23]), so bleibt das klassische Land der Antikenkopie doch auch in dieser Zeit Frankreich. Besonders zu einer reichen Ausschmückung nicht nur des Parkes von Versailles, sondern zahlreicher Schloßgärten wird neben der zeitgenössischen Bildhauerkunst auch die Antike bemüht. In Marmor und Bronze treten alle Grade von willentlich treuer Kopie bis zur freien Interpretation auf. Wiederholungen berühmter, dem Zeitgeschmack entsprechender Antiken wie der Gallier und sein Weib werden bevorzugt, verschiedene Aufstellungen und Zusammenordnungen aus dekorativen Absichten heraus durchprobiert, daneben aber auch weniger beachtete und kleinere Werke herangezogen; in besonderen Fällen wird, z. B. aus der Reiseerinnerung die Kopie eines bestimmten
Abb. 169-170 Stückes gefordert, wie für den Park von Sceaux eine Flora Farnese, die Antoine André 1676 herstellte[24]). Vergleicht man die umfangreiche Tätigkeit französischer Bildhauer in Rom mit der deutscher Künstler an der Wende des 18. Jh., so fühlt man sich versucht, bei der bis in zahlreiche Einzelheiten reichenden Ähnlichkeit des Bildes, im Barock eine besondere Ausprägung eines französischen Klassizismus früherer Stufe, zwischen Renaissance und 19. Jh. festzustellen. Aber die Haltung des Barock ist weder in den Nachgüssen der Brüder Keller[25]) noch in den Variationen auf antike Themen von Tubi und anderen zu verkennen, und für die Kopien der deutschen Künstler kann gelten, daß sie zum Teil eher Ausläufer dieser Epoche sind, als daß sie alle dem Klassizismus zuzurechnen wären. Die meisten der französischen Antikenkopien beanspruchen als handwerklich dekorative Gartenskulpturen keinen Eigenwert[26]), der von einer Anzahl anderer Kopien bedeutender Künstler aber durchaus in Anspruch genommen werden

kann. Girardon stellte als Geschenke des Königs für Arles zwei Marmorstatuetten der von ihm restaurierten Venus her[27]). Von Coysevox stammen bemerkenswerte Kopien, u. a. der Kauernden Venus des Louvre. Bei ihm mit zuerst, wie später häufig, ist auch zu beobachten, wie der Verzicht auf die Werte des Originals aus dem Produkt schon in die Wahl des Vorbildes zurückverlegt wird, einige seiner Marmorkopien sind nach Gipsen entstanden[28]). Bouchardon stellte 1726 eine Marmorkopie des Barberinischen Fauns her[29]). Am Beispiel mehrerer zeitverschiedener Kopien nach dem böckchentragenden Satyr Ildefonso Madrid aus dem Besitz der Königin Christine hat E. Tietze-Conrat den Wandel der Auffassung in der Antikenkopie dargelegt und neben originalgroßen Kopien des 17. Jh. auch Statuetten des 18. Jh. in Betracht gezogen[30]).

Die französische Akademie hat an dem erzieherischen Wert der Herstellung von Antikenkopien für die Ausbildung junger Bildhauer um so mehr festgehalten, als solche Kopien für die Ausstattung von Gärten, Schlössern und öffentlichen Gebäuden in Frankreich besonders gern benutzt wurden. Aus diesen Werken der Stipendiaten ließe sich unter Berücksichtigung der Berichte und des amtlichen Briefwechsels zwischen Paris und Rom schon allein eine Geschichte der Antikenauffassung vom Barock bis ins 19. Jh. zeichnen. Trotz der satzungsgemäßen Forderung verliert aber auch hier die Kopie im 18. Jh., als das Bedürfnis nach Antikendekorationen zeitweise nachließ, stark an Verbindlichkeit. Statt in staatlichem Auftrag werden manche Kopien nach berühmten oder modisch gängigen Stücken mehr in der Absicht, einen Käufer zu finden, hergestellt, als um der eigenen Studien willen. P. E. Monnot arbeitete seine Variationen antiker Statuen 1692—1720 geradezu auf Vorrat, die er dann sehr vorteilhaft nach Kassel veräußerte, wobei sich dazu noch der Auftrag zur Ausstattung des Marmorbades ergab[31]). Andere französische Bildhauer scheinen für bewußte Fälschungen verantwortlich zu sein. In geschickter Weise wird aus den Motiven mehrerer antiker Bildwerke ein neues geschaffen, künstliche Brüche, Scheinfugen, Anwendung von Säuren müssen helfen, den Eindruck der antiken Skulpturen und ihrer Verwitterungsspuren hervorzurufen. Der Nachweis des Betruges ist bei einigen Bildwerken der Sammlung Polignac, dem Strategenkopf und dem Germanenbildnis in Berlin, erst vor wenigen Jahren gelungen[32]).

Im 18. Jh. gelangt die Statuette nach der Antike, die auch das 17. Jh., allerdings in verhältnismäßig großen und nicht allzu häufigen Exemplaren gepflegt hatte, zu einer neuen Blüte. Ein besonderes archäologisches Interesse wird dabei nur in Ausnahmefällen angesprochen[33]), eine Fälschung ist meist nicht beabsichtigt, zumeist handelt es sich um Antikenreduktionen als Reiseandenken. Wie schon im Manierismus läßt sich ihre Beliebtheit nun bis ins frühe 19. Jh. auf Innenraumbildern ablesen, wo sie als zum Hausrat gehörig zahlreich mit dargestellt sind. Abb. 169

Wenn Houdon seit 1777 seine Antikenkopie der Vestalin (Pandora) des Kapitolinischen Museums in Marmor, Bronze und Terrakotta, noch dazu in verschiedenen Größen als Nachtlampe vertreibt, so scheint ein Endpunkt der Ausnutzung für dekorative Zwecke erreicht[34]), der Geschmack der Gebildeten im Frühklassizismus hat aber gegen eine solche Verwendung keine Bedenken, der Bildhauer Hunold ahmt die Erfindung Houdons in Wörlitz nach [35]),und Zoega hat um 1800 die Absicht, seinen kärglichen Verhältnissen durch einen Handel mit dergleichen Galanterie-Kunstprodukten aufzuhelfen[36]). Ein fast unentwirrbares Ineinander von Nachahmung und Fälschung zeigen die zahllos im Gefolge der Pompejimode entstandenen Werke[37]). Der Wunsch immer breiterer Schichten, Werke der Antike zu erwerben, läßt Werkstätten entstehen, die sich auf die Herstellung von Fälschungen spezialisieren[38]), für deren Echtheit sich Künstler von Rang unwissentlich oder wissentlich verbürgen. Abb. 173, Abb. 174

Der Bruch zwischen dem 18. und 19. Jh., der sich in Winckelmanns entschiedener neuer Hinwendung zur Antike kundtut, ist in der Schicht der Kunstliebhaber weit weniger scharf, dies zeigen auch die Antikenkopien, die deutsche Bildhauer, die zu ihrer Ausbildung nach Rom geschickt werden, im Auftrage ihrer Gönner herstellen. Im Werkstattzusammenhang und im Bereiche des Handwerklichen wird die Tradition der Kunst bewahrt. Im Gefolge von Bildhauern wie B. Cavaceppi, der u. a. eine Anzahl von Antikenkopien nach Wörlitz lieferte, J. Franchi, Trippel arbeiten Döll, Distelbarth, Wagner und viele andere ihre Erstlingswerke, die in Gotha und anderen Schlössern Deutschlands und der Nord-

länder als Dekorationsstücke benutzt werden[39]). Die Bestellerwünsche drücken sich in der Bevorzugung gefühlsbetonter Stücke oder einer auf das Geistig-Idealische gerichteten Einstellung aus,
Abb. 151 Niobidenköpfe, Antinous und Apollo Belvedere werden häufig gewählt. Die bei Laokoon am deutlichsten und frühesten zu beobachtende Zerlegung der antiken Gruppe oder Figur in Kunstwerke von Gebrauchswert wird folgerichtig weitergeführt. Die großplastische Dekoration wird seltener, und selbst sie hat in erster Linie literarische, nicht künstlerische Bedeutung.

An den Berichten der französischen Akademie läßt sich beobachten, wie im 19. Jh. erst wissenschaftlich bewußte Haltung, dann romantische und realistische Forderungen die Auswahl der zu kopierenden Antiken bestimmen, wobei der Unterschied zwischen der Auffassung junger Künstler zu der des älteren Ingres als Direktor in Rom sich bis zum Gegensatz steigern kann[40]).

Der Klassizismus stellt auch Bronzegüsse her[41]), ein Beispiel aus dem Gebiete der Großplastik bietet der
Abb. 153,157 Brunnen an der Hauptwache zu Weimar mit der Jünglingsgruppe von S. Ildefonso Madrid, der im
Abb. 154-156 Schloßhofgarten von Glienicke wiederholt wird[42]). Die Technik des 19. Jh. stellt sich um 1830 in den riesigen Eisengüssen der schlesischen Hütten dar, die das Ende der klassizistischen Eisenkunst bezeichnen[43]), die sich zunächst in kleinen Plaketten mit der Antike beschäftigt hatte.

Ein vorzügliches Beispiel für die wissenschaftliche Genauigkeit, die im 19. Jh. unter fast vollständiger
Abb. 172 Ausschaltung des eigenen Ich vom Künstler erreicht werden kann, bietet die Statuette von J. Dinger, die 1827 hergestellt und sogar am Sockel bezeichnet, noch über hundert Jahre später als ein Original angesprochen werden konnte, bis die Entdeckung des Freienwalder Zeus im Schloß Monbijou Aufklärung brachte[44]). Die Geschichte dieses Stückes lehrt, auf welche Weise nicht selten eine Nachbildung allmählich zur Fälschung werden kann, auch wenn dies durchaus nicht beabsichtigt ist. Dergleichen Erzeugnisse werden im 19. Jh. häufig für echt gehalten oder angegeben[45]), und sie sind erst später aus den Antikensammlungen ausgeschieden worden, wie auch die Kleinplastiken des 16. Jh. nur allmählich wieder aus ihnen entfernt worden sind.

Zugleich mit der zunehmenden Genauigkeit dieser Kopien ist ein Anwachsen der Menge zu beobachten. Bei den Reduktionen von Barbedienne um 1840 von zwölfhundert antiken Stücken gibt sich schon aus der wahllosen Vielheit zu erkennen, daß gar nicht mehr damit gerechnet wird, diese Masse von Objekten könne in irgendeinem Sinne produktiv bewältigt werden. Sie wird der Kunstbetrachtung anheimgestellt. Der Prozeß der Vervielfältigung, der ein Massenbedürfnis befriedigen soll und nicht mehr eine Auswahl bietet, sondern sie beliebig ermöglichen will, wird erschreckend deutlich[46]), wie auch in den fabrikartigen Gießereibetrieben Neapels, die beliebte Stücke dem Fremdenverkehr in aber Tausenden von Exemplaren zuführen[47]). In solchen Arbeiten ist ein vorläufiges Ende produktiver Antikenkopie erreicht. Der Verzicht auf eigene Entscheidung berücksichtigt jeden Geschmack, nicht aus eigener Gleichgültigkeit allein, sondern mit deshalb, weil mit dem ungeheueren Anwachsen der Bevölkerungszahl und der an der Bildung teilnehmenden Schichten die unberechenbaren Forderungen einer ausgebreiteten Verschiedenartigkeit in der Gleichzeitigkeit aufgefangen werden sollen. Weiterhin wird sich das ausgebildete Bewußtsein wie in der Fotografie, so hier in der Galvanoplastik ein vom Menschlich-Handwerklichen abgelöstes und fast selbständiges Werkzeug schaffen, das genaue Reprotuktionen liefern kann. Selbst diese mechanischen Wiedergaben aber sind als Erzeugnisse einer be-
Abb. 152 stimmten Zeit und Geisteshaltung zu erkennen, wie etwa heute bei Fälschungen neuerer Zeit nur noch das Gesetz des Sehzwanges gleicher Zeit überhaupt begreiflich machen kann, daß der Apollo Stroganoff[48]) oder später angeblich archaische Stücke[49]) eine Zeitlang ernstlich für antik gehalten werden konnten. Die Terrakottafälschungen um 1880[50]) und die archaistischen Bildwerke Dossenas[51]) zeigen, daß auch für die neuen, mit nicht geringen Kenntnissen hergestellten Falschstücke der Stilzwang selbst noch in der Auswahl der antiken Vorbilder und des Materials, ob Tanagra oder frühe Marmorfiguren, in Geltung bleibt. Die verschiedenen Zeitströmungen lassen sich gerade an diesen Fälschungen besonders deutlich ablesen. Kaum anders noch als in solchen Arbeiten[52]), in denen die Bewußtheit in dem Vorhaben der Täuschung, selbst wenn dies verschiedene Grade der Absichtlichkeit haben kann, auf ein Äußerstes getrieben ist, lebt die umbildende Nachbildung von Antiken[53]) in das 20. Jh. weiter.

XII.
EXKURS D

Die Preise der Gypsabgüsse sind auch schon da [von den Elgin-Marbles] und das Continent wird bald mit diesen herrlich gebildeten Massen übersetzt sein, wie mit schlechtem Cattun und sonstigen Geweben. *J. W. v. Goethe 1817* [1])

VERVIELFÄLTIGEN

Die Geschichtlichkeit der bildenden Kunst des Abendlandes kennzeichnet sich in der Vielfalt der Abbildmittel, die für die Kunst, das Künstlerstudium und die Kunstgeschichte immer wieder herangezogen worden sind. Ornamentstich und Gemäldelithographie, Reproduktionsstich und selbst xylographische Erzeugnisse des 19. Jh. sind monographisch behandelt worden, da sie zugleich mehr oder minder der Kunst selbst mit angehören. Auch die Geschichte der Fotographie ist in größeren Darstellungen und einzelnen Aufsätzen wiederholt behandelt worden. Nur für den Gipsabguß scheint es noch vollständig an einer zusammenfassenden Übersicht zu fehlen. Es erklärt sich dies leicht daraus, daß dieser Art leblos-mechanisch erscheinender Reproduktion ein kunstgeschichtlicher Eigenwert im ganzen abgesprochen werden muß. Auch eine kulturgeschichtliche Bedeutung kann dem Gipsabguß eigentlich erst für das 19. Jh. und selbst dann zu einem Teile nur negativ zuerkannt werden. Da der Gipsabguß aber als Träger von Formaussagen plastischer Werke von großem, mehr in der Archäologie als in der Kunstgeschichte selbstverständlich gewordenen Werte ist, möge seine Geschichte hier wenigstens noch mit einigen Bemerkungen gestreift werden, zumal sie eng mit der produktiven Antikenkopie zusammenhängt und z. B. der Gips für die Bronzegüsse meist die Vermittlung gegeben hat. Auf Naturabguß, Totenmaske, Lebendabguß einzugehen muß hier verzichtet werden, da die hiermit verknüpften Fragen sofort auf große Gebiete führen, die eine gesonderte Darstellung erfordern.

Die Geringschätzung des Gipsabgusses rührt mit auch daher, daß die Erkenntnis, wie stark er in vieler Hinsicht den meisten Abbildarten überlegen ist, sich nur langsam von der Archäologie her in der Kunstgeschichte durchzusetzen vermochte. Die Bedeutung des Gipsabgusses für die Kunst und endlich für die Wissenschaft liegt darin, daß er als plastisches Gebilde weit höhere Aussagewerte hat, als etwa Stiche oder oft selbst als Fotografien nach Originalen. Das Künstlerstudium, das sich z. B. im frühen 16. Jh. in Deutschland oft mit der aus Stichen zu gewinnenden Anschauung begnügen mußte, war viel öfter, als angenommen wird, auf Gipsabgüsse angewiesen, die infolge ihres plastischen Daseins, ähnlich den Originalen, eine fast unbegrenzte Summe von Studienmöglichkeiten enthalten, denen die jeweils zeitstilgemäßen Ansichten entnommen werden können.

Wie auch die Verwendung des Abgusses als Lehrmittel, Dekoration, Studienobjekt stark wechseln kann, so ist schon im Bereich des Künstlers die Wirkung eine vielfache und sehr verschiedene. Das Studium bestimmter Einzelaufgaben ist ohne den Gipsabguß, der ihm seine Tradition gibt, sogar kaum vorstellbar; noch Winckelmann weiß, welche Rolle in Bildhauerateliers Abgüsse nach Ohren, Händen und Füßen, etwa der Venus Medici spielen, um danach ähnlich schwierig-einfache Aufgaben zu bewältigen[2]). Aus den Hintergründen mancher Selbstbildnisse und zahlreicher Bilder von Werkstattinnenräumen ist diese Verwendung von Gipsabgüssen noch gut abzulesen. Die plastische Tierdarstellung neuerer Kunst ist ohne die weite Verbreitung von stillhaltenden Formvorbildern in Abgüssen nach der Antike ebenso undenkbar, wie der Putto des 17. und 18. Jh. ohne das Atelierrequisit der Abgüsse und Kopien nach Duquesnoy, in dessen Werken wiederum so viel von antiker Kinderdarstellung verarbeitet ist. Abb. 151

Die erste Erwähnung von Gipsabgüssen nach der Antike, die in der neueren Kunstgeschichte bekannt ist, steht nun auch mit dem Künstlerstudium in enger Beziehung. Von Francesco Squarcione (gest. 1468)[3]), der halb Künstler halb Gelehrter ist, und bei dem neben zahlreichen anderen Malern auch

Mantegna eine Studienzeit durchmachte, wird berichtet, daß er anderthalb Häuser voll Gipsabgüsse nach der Antike besaß, die er im Unterricht mit heranzog. Bis ins 19. Jh. hinein werden sich dann in vielen Werkstätten immer wieder Gipsabgüsse finden, deren Zahl bei Künstlern mit geschichtlichen und antiquarischen Neigungen auch später wieder zu ganzen Sammlungen anwachsen kann[4]). Als Rubens seine Antikensammlung nach England verkauft, bedingt er sich Abgüsse aus[5]); die breite Bedeutung der Gipsabgüsse läßt sich aus zahlreichen Nachlaßinventaren des holländischen Barock gut abschätzen[6]), wenn auch die meist nur ganz summarischen Angaben verwehren, einzelnen wichtigen Stücken, etwa Rembrandts Homer[7]), nachzugehen.

In den großen Privatsammlungen scheinen Gipsabgüsse bis über die Mitte des 16. Jh. völlig zu fehlen, wohl nicht deshalb in erster Linie, weil große Mengen originaler Skulpturen zur Verfügung stehen, sondern weil sich erst später in der Anerkennung des Abgusses durch den Sammler und Liebhaber eine Entfernung vom klassischen Wert aussprechen wird, die von einem charakteristischen Hang zur Vollständigkeit begleitet ist. Selbst da, wo im späteren 16. Jh. der Abguß häufig wird, versucht man ihm fast durchgängig einen eigenen Wert zu geben, indem man ihn in das dauerhafte und edle Material der Bronze umsetzt. Erst 1587 begnügt sich ein Sammler mit einer Reihe von Gipsen statt der Originale. Als der Kardinal Ferdinand von Medici Rom verläßt, um seinem Bruder Francesco als Großherzog in Florenz zu folgen, nimmt er zunächst Abgüsse der Niobiden mit[8]).

Wie auch in diesem Falle in gewisser Weise, ist auch späterhin in Antikensammlungen vom Gipsabguß am häufigsten als stellvertretender Formerinnerung Gebrauch gemacht worden. Immer dann, wenn aus einer Sammlung bedeutende Stücke herausgelöst werden, treten Gipsabgüsse an ihre Stelle, wie um zu zeigen, daß die Kraft des Originales stark genug ist, um wenigstens ein Abbild zu hinterlassen, ähnlich wie bedeutende Bauwerke auch nach ihrem Abbruch nicht zu wirken aufhören, sondern in den neueren Baugruppen, besonders bei der Gestaltung von Türmen, lebendig bleiben. So wird der Zeuskopf der Sammlung Valle, der ins Kapitol kam, an seinem ursprünglichen Standort durch einen Abguß ersetzt[9]), der Gipsabguß in der erzbischöflichen Residenz zu Salzburg erinnert an die Wiener Statue
Abb. 91—93 vom Helenenberge, die im 16. Jh. hier stand[10]), ein Abguß in Rom an die nach England verkaufte Demosthenesstatue[11]). Die Beispiele ließen sich häufen, im Hof des Pal. Santangelo Neapel findet sich ein Gips des antiken Pferdekopfes, der um 1800 ins Museum kam[12]), die Köpfe des Vespasian und des Titus, die in den Besitz des Museo Torlonia übergingen, werden in der Villa Albani durch Abgüsse ersetzt[13]), und die Tätigkeit der Former steigert sich zu fieberhafter Eile, als die für das Musée Napoléon bestimmten Bildwerke Rom verließen, um noch Stellvertreter auf die leeren Postamente zu setzen, die später wieder von den Originalen eingenommen werden[14]).

Die große Sammlung von Abgüssen, die um 1640 nach Poussins Auswahl für Paris zusammengebracht wird, war durchaus noch nicht als bloße Studiensammlung für künstlerische und kunstgewerbliche Nutzung gedacht, im Vordergrunde steht die Absicht, die Stücke in Stein und Bronze nachzubilden und sie bei der Innenausstattung des Louvrebaues zu verwenden[15]). Erst viel später findet der Gelehrte Terrin einen schwachen Trost für die Stadtväter von Arles, die ihre Venus 1683 hingeben und eine Gipsfigur behalten, sie sei: non seulement aussi juste et aussi régulière que l'antique, mais encore beaucoup plus agréable à cause de sa blancheur et de l'égale beauté de sa matière[16]). Hier wird dem Gipsabguß von einem Laien zum erstenmal jener ästhetische Wert zuerkannt, den der Klassizismus dann in Gipsen nach der Antike geradezu gesucht hat. Diese aus der Haltung des vollausgebildeten Hochbarock mit seinem Willen nach Vereinheitlichung verständliche Meinung ist ungefähr gleichzeitig mit den Bestrebungen der französischen Akademie in Paris, den staatlichen Unterricht durch das Zeichnen nach Antikenabgüssen zu regulieren, die nach einem Anlauf des ersten Eifers um 1665 freilich langsam wieder abklingen, nicht ohne daß es an den übrigen Akademien Europas zu ganz entsprechenden Vorschriften gekommen wäre.

Im Frühklassizismus erst sollte der Gipsabguß zu einer ausgebreiteten Bedeutung kommen. Schon in der Frankfurter Kammer des jungen Goethe stehen Gipse als Zeugen seiner klassischen Studien, auf der italienischen Reise beachtet er sie neben den Originalen[17]). Die in Rom gekauften Gipse, die er dort

zurücklassen muß[18]), waren ihm nicht nur als Träger mit dem Klassischen verknüpfter Assoziationen wichtig, sondern echte Formerinnerungen. Dies zeigt sich, als er im Alter eine sorgfältig gewählte Anzahl von Stücken, die ihm aus den verschiedensten Städten zukommen, zusammenstellt[19]). Die Mode, Abgüsse als Zimmerschmuck zu verwenden, ist in dieser Zeit sehr verbreitet und hat oft etwas sehr Äußerliches[20]). Goethe ist aber durchaus nicht bereit, den Wert des Originales preiszugeben, er schreibt 1786, daß kein Abguß imstande sei, das Original zu ersetzen. Er habe Abgüsse des Apollo Abb. 151 Belvedere vorher gekannt, aber das Original mache glauben, man habe die Statue nie gesehen: Der höchste Hauch des lebendigen, jünglingshaft freien Wesens verschwindet gleich im besten Abb. 145-152 Gipsabguß. Diese Beobachtung setzt Zoega während der Pariser Exilszeit der römischen Marmorstatuen als Klage fort:

> Wie alles sich hier verändert hat, wie Rom nicht mehr Rom ist. Du kannst dir vorstellen, wie uns anderen, die hier nur im Altertum leben, dabei zumute ist, daß die schönsten Werke nicht mehr hier sind, die schönsten reichsten Sammlungen zerstückelt, zerrissen, Gypsabgüsse statt Marmorstatuen aufgestellt. Wie das unerträglich ist dem, der das Bessere so lange gewohnt war; wie das ganze Studium dabei an Würde, an Interesse verliert[21]).

War der Gipsabguß bisher Behelf und Objekt des Künstlerstudiums oder eine Art individueller Ersatz, so hat er nun, entsprechend der Ausbreitung aller Lebensgebiete, als vervielfältigende Vergegenwärtigung des Originals zu dienen. Bezeichnend, daß man 1798 über 25 Ausformungen des Kopfes der Venus von Arles auf Vorrat herstellt, die Abgüsse sollen für das Künstlerstudium möglichst billig abgegeben werden können[22]). Nochmals wird um 1800, wie schon im Barock, mit Genugtuung behauptet, der Gips genüge, er gebe alle Formen und damit die Schönheit des Originals, zur Übung angehender Künstler sei er womöglich geeigneter als Bronze oder Marmor[23]).

Das Musée Napoléon verdankt einen Teil seiner weiten Wirkung nicht zuletzt dem Betriebe einer Formerei, die einen großen Export, auch nach Deutschland und auch für die römischen Antiken hat. Zugleich treten die ersten selbständigen Geschäfte auf, die nicht nur als Kommissionäre Käufe vermitteln, sondern auch mit eigenen Formen einen großangelegten Handel treiben. Die Formerei Rost in Leipzig bringt 1794 einen stattlichen Katalog mit Abbildungen aller Stücke in Stichen heraus[24]), Klauer entwickelt aus der Zeitmode eine toreutische Fabrik[25]), deren Erzeugnisse weit über Deutschland hinaus gesucht wurden.

Die Künstler waren für die Entwicklung des neuen Sammlungstypus voraufgegangen. In Cavaceppis Atelier konnten die Gelehrten Gipsabgüsse nach nicht mehr erreichbaren Stücken studieren, wie eine Statue aus dem Pal. Veroszi, die nach England verkauft worden war[26]), und A. R. Mengs besaß eine geradezu fürstliche Sammlung[27]), die 1782 für Dresden angekauft würde. Bald wachsen die neuen, rasch, fast mühelos zu errichtenden Museen allenthalben aus dem Boden. 1812, als von den Gelehrten die Forderung eines vergleichenden Gipsmuseums durchdacht wird[28]), war es im Grunde schon lange verwirklicht. Die berühmteste und fruchtbarste Sammlung ist der Antikensaal, den P. Verschaffelt in Mannheim betreute[29]). In der kurzen Zeit bis zur Überführung der Stücke nach München 1802 gehen von hier reiche Wirkungen aus, er zuerst ermöglicht den Dichtern überhaupt eine Anschauung. Mit seinen Formen und Modellen werden viele andere Sammlungen versorgt, die sich in Rudolstadt[30]), in Gotha seit 1783, von Döll beaufsichtigt und von Rost beliefert[31]) und anderen Residenzen Mitteldeutschlands und des Auslandes zusammenfinden.

Dannecker, der bei seiner Heirat nur drei Gipsabgüsse besaß, muß einen großen Atelieranbau ins Werk setzen, um die Fülle der 1808–1817 mit Hilfe des Kurfürsten aus Paris[33]), Rom und anderen Städten zusammengebrachten Gipse zu bergen[34]), die den doppelten Zweck hatten, Museum und Kunstschule zu sein, der Dannecker dann auch die eigenen Werke vermacht[35]).

In dieser Zeit der ausgebreiteten Nutzbarmachung des Gipsabgusses gewinnt man ein sehr feines Gefühl für die individuelle Qualität des Abgusses. Über den verschiedenen Wert scharfer Originalabgüsse, schwächerer weiterer Ausformungen und flauer Kopien nach Kopien finden sich bei Winckelmann, Dannecker, Goethe u. a. immer wieder Hinweise.

Zu einer größeren Überschau über die Kunst der Antike kommt es bei den Abgußsammlungen schon aus einem starken Vollständigkeitsbedürfnis heraus. Aber das Aussuchen z. B. der römischen Antiken für Stuttgart stellt Dannecker Canova anheim[36]). Es ist leicht einzusehen, daß also auch scheinbar objektive Bestände solcher Sammlungen jeweils fixierte Aussagen eines Zeitgeschmackes sind.

Obwohl im Klassizismus die vervielfältigte Ausbreitung des Gipsabgusses die Formaussagen der antiken Plastik weithin zugänglich macht, läßt sich, wie schon einmal in den Akademien des Barock, feststellen, daß der Nutzen für das Künstlerstudium fühlbar hinter dem Aufwande, der getrieben wird, zurückbleibt. Selbst im Atelier Davids wird wenig und immer weniger nach Gipsen gezeichnet und mehr nach der Natur, dem Modell, gearbeitet. Auf die Kunst der Folgezeit haben die Abgußsammlungen keinen erheblichen Einfluß, sie wendet sich von der Möglichkeit, in solchen Museen zu studieren, erst einmal entschieden ab.

Die unleugbare Bedeutung des Gipsabgusses für die Bildung des 19. Jh. leitet sich her aus der auch auf anderen Gebieten der Kunstgeschichte zu beobachtenden Ablösung des ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Interesses vom künstlerischen. Die abstrakte, kühle Schönheit im Gipsabguß, die Vereinheitlichung der Wirkung, die den antiken Bestand und seine Ergänzungen so sehr in eins zusammenschließt, daß sogar Winckelmann und andere Kenner gelegentlich irregeführt werden, leitet ihre Wirkung nicht zuerst von der Aufmerksamkeit her, die die Künstler ihr schenken, sondern zumeist aus der Beachtung, die sie bei den Kunstliebhabern findet. Mehr denn je zuvor wünscht der Kunstfreund, dem die großen Stücke nicht mehr erreichbar sind, Abbilder der antiken Kunst vor Augen zu haben. Weniger als je zuvor ist er geneigt, sich mit Stichen und Abbildungen zufriedenzugeben, und die Anschauung, die er im Umgang mit der kleinen Zahl von Stücken hat, die ihm selbst gehören, wünscht er in der Betrachtung großer, bequem erreichbarer Sammlungen zu bereichern. Der idealische Wert der antiken Skulptur tritt dabei so bezwingend in den Vordergrund, daß nach den Werten des Originalen weniger gefragt wird. 1819 wäre in Paris beinahe die Parthenonmetope Choiseul-Gouffier gegen einen Satz aller Gipsabgüsse nach den Elgin Marbles eingetauscht worden[37]).

Dieser abstrakte Idealismus macht sich in den an Antiken armen Ländern wie Frankreich und Deutschland in gleichem Maße geltend und lebt jenseits der romantischen Periode verstärkt noch einmal auf. So wie der Bildhauer Giraud um 1840 in Paris sein Gipsmuseum gründet[38]), nachdem er Jahre hindurch sich in Italien vornehmlich mit der Herstellung von Gipsabgüssen beschäftigt hat, so opfern der Freiherr von Lindenau in Altenburg oder von Fahrenheid in Beynuhnen um die Mitte des 19. Jh. einen beträchtlichen Teil ihres Vermögens für eine Sammlung von Abgüssen und Kopien, zur gleichen Zeit, in der der Raffaelsaal der Orangerie Friedrich Wilhelms IV. in Sanssouci entsteht.

Dieses Ausgehen auf die vermeintlich reinen Werte der bloßen großen Form findet sich nicht nur in der Kunstbetrachtung und in der Wissenschaft, wie etwa M. v. Wagner den Kaufkontrakt über die unzugänglich verpackten Aegineten angesichts der in Athen stehenden Gipsabgüsse abschließt[39]), sondern auch bei den Künstlern, soweit sie überhaupt zur Welt der klassischen Kunst einen Zugang haben oder suchen. Sie betrachten die Antike nicht als Künstler in erster Linie, sondern wie Kunstgelehrte. Linckhs römisches Atelier 1823 ist bei einem Fest, an dem auch Thorwaldsen teilnahm, mit den Abgüssen der Aegineten ausstaffiert[40]), und die Gipse nach den Parthenonskulpturen haben, soviel sie auch von den Künstlern bewundert werden, fast ausschließlich eine kunsthistorische Bedeutung. Auf die Kunst scheinen sie kaum eine greifbare Einwirkung gehabt zu haben; die Zeichnungen Haydons sind nicht eigentliche Studienzeichnungen, sondern eher Abbildungen für Kunstliebhaber[41]). Als solche sind auch die Zeichnungen von Luise Seidler nach den Abgüssen des Phigalia Frieses in München aufzufassen, die Goethe als ein Geschenk mit Freude in Empfang nimmt[42]). Einzelne Abgüsse nach Antiken im Besitz von Künstlern weisen mehr auf kunstgeschichtliche Neigungen als auf die Absicht, sich künstlerisch mit ihnen auseinanderzusetzen. Lawrence hatte im Vestibül seines Hauses einen Gipsabguß nach der Venus von Milo stehen, Ingres ließ nicht nur 1811 vor dem Abtransport des Torso der Villa Medici einen Abguß zum Verbleib in Rom herstellen, sondern bat sich 1854 auch für sich selbst einen aus[43]).

Die zum Teil zeitbegründete, zum Teil aus langer Gewohnheit sich herleitende Unempfindlichkeit der Künstler des früheren 19. Jh., und nicht nur dieser Zeit, statt der Originale Abgüsse zu benutzen, spricht sich in vielen Arbeiten, besonders etwa in den häufigen dekorativen Stilleben, in denen das Abbild eines Gipsabgusses den Mittelpunkt bildet, deutlich aus. Raffet zeichnet den antiken Pferdekopf des Neapeler Museums, den er bei seiner Reise in Italien leicht nach dem Original hätte studieren können, 1859 nach einem Gipsabdruck auf einem Landsitz in Italien[44]).

Das ästhetische und kunstgeschichtliche Verständnis, das sich als eine in ihrem Eigenwert noch nicht genügend gewürdigte Leistung des 19. Jh. in dessen erster Hälfte ausbildet, macht sich von der zeitgenössischen Kunst, die bis dahin immer noch die Führung behalten hatte, los und bildet sich von ihr unabhängig zu einem Verstehen weit größerer Räume und von weit mehr Epochen aus, als bis dahin zu würdigen möglich war. Der Kunstbetrachter wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich nicht mit seiner eigenen Weiterbildung zufriedengeben, sondern zeitweise die Führung der Kunst zu übernehmen suchen.

Dem Verzicht auf die Werte des Originals, der sich um die Mitte des 19. Jh. beobachten läßt, liegt zum Teil wohl, wenn auch offenbar unbewußt, die sicher nicht unrichtige Erfahrung zugrunde, daß die Neutralisierung, die das Kunstwerk im Abguß erfährt, dem vergleichenden Studium zunächst zugute kommen kann. Aus ähnlichen Überlegungen ist vor einigen Jahren einmal die Forderung aufgestellt worden, das kunstgeschichtliche Urteil nicht nur auf den Vergleich von Originalen zu gründen, sondern auch die Zwischenaussage, die ein Vergleich von Fotografien ermöglicht, mit zu nutzen[45]). Welcker gibt 1856 die Verschiedenheit des Eindruckes zu, je nachdem, ob ein Original oder ein Gipsabguß betrachtet werde, und gelangt darüber hinaus zu der Feststellung, daß der Eindruck auch dann ein verschiedener sei, wenn das ganze Stück, eine Gruppe oder Statue, oder nur ein Teil daraus, der Kopf für sich betrachtet werde[46]). Hier wird jener schon mehrmals und besonders im 18. Jh. zu beobachtende Prozeß, ein Kunstwerk in verschiedene Wirkungseinheiten zu zerlegen, der sich bis in die Vorliebe für den Ausschnitt fortsetzen wird, bewußt. Nicht das Künstlerstudium, sondern eher der Kunstliebhaber hat den Kopf des Apollo Belvedere nicht nur zum Dekorationsstück, sondern zu einem Gegenstand des Kunstgenusses, zu einem selbständigen Kunstwerk gemacht. Historistisch bindet die Baukunst antike Elemente ihren Werken ein, oft ohne sie umzugestalten, besonders gern bei Bauten, die kunsthistorischer Betrachtung gewidmet sind, wie Stülers Neues Museum in Berlin[47]).

Die zwangsläufige Geschichtlichkeit des 19. Jh. macht vor den Abgußsammlungen nicht halt. Nicht wenige antike Skulpturen sind verschollen und nur in verstreuten Abgüssen noch bekannt, nicht wenige Originale haben in den letzten hundert Jahren so starke Beschädigungen erfahren, daß alte Abgüsse zu ihrer Würdigung unentbehrlich sind, andere Abgüsse endlich haben einen erheblichen Seltenheitswert, da eine Abformung der Originale nicht wieder gestattet worden ist[48]).

Die Abtrennung der Wissenschaft von der Kunst, ja weiterhin sogar von der Welt der Kunstliebhaber spiegelt sich auch in den Handelsgewohnheiten der späteren Former, der Athener Martinelli[49]) wendet sich 1875 nur noch an die Wissenschaft, nicht mehr, wie noch im frühen 19. Jh., in dem sich Welcker noch von Dannecker beraten ließ, an die Künstler. So kann dann der für wissenschaftliche Zwecke hergestellte Gipsabguß auch wieder die Grundlage abgeben für Fälschungen, die darauf berechnet sind, die wissenschaftliche Sammlung und nicht mehr den Künstler und Kunstliebhaber zu täuschen.

Das 19. Jh. charakterisiert sich durch seine zunehmende Bewußtheit, die ihm die Eroberung großer Bereiche der Kunstgeschichte ermöglicht. In der bis zu dieser Zeit unbekannten Vielfalt auch der Kopien ist gleichfalls die starke Bewußtheit als Wirkungskraft zu erkennen[50]).

Die Zeit des Impressionismus, der eine neue Beachtung originaler Reize im Sinne eines l'art pour l'art verdankt wird, die auch auf die Wissenschaft gewinnbringend einwirkte, hat in der Abgeschiedenheit und Stille der Abgußsammlungen noch eine besondere Wirkung hervorgerufen. Sie bietet, falls es einer solchen überhaupt noch bedürfte, eine eigentümliche Bestätigung für den Stilzwang. Das malerisch gestimmte Zeitalter um 1880 mißt der Wiederentdeckung von Farbresten an antiken Skulpturen einen ganz neuen Wert bei. Die an sich schon lange bekannte Tatsache kommt nun erst, wenn man von dem

beiläufigen Interesse in der Zeit von Caylus absieht, zu einer Wirkung, die auf die künstlerische Produktion ebenso übergreift, wie sie sich von ihr herleitet. Diese Bewegung, die sich nicht nur in Deutschland beobachten läßt, wird hier aber in den polychromen Plastiken Klingers und den farbigen Gipsen Treus am deutlichsten[51]).

Zu welchen seltsamen Lösungen es in Spätzeiten kommen kann, dafür liefert der Bericht von 1891 über die Neuordnung der Mengsschen Abgüsse in Dresden einen sonderbaren Beweis: man verwandte marmorne Antikenkopien des 16. und 17. Jh. zur Dekoration der Abgußsammlung[52]). Damit ist eine Überdeckung, ja Verflechtung von vorher in der Aufeinanderfolge trennbaren Bestrebungen erreicht, und zugleich eine Umkehrung der bisher natürlich erscheinenden Wertverhältnisse, daß Bewußtheitsgrad und Widersprüchlichkeit in jähem Abstürzen eine Erlösung suchen mußten.

Archäologie ist nichts anderes als antike Kunstgeschichte und somit ein Teil der gesamten Kunsthistorie.

A. Furtwängler

SCHLUSS

Bei dem Versuch, auf die Frage der Bedeutung von Antikenstudium und Antikenkopie eine allgemeine Antwort zu finden, ist es nicht möglich gewesen, die Auseinandersetzung mit der Antike in der bildenden Kunst zur Gänze darzustellen. Es fehlt auf große Strecken an ausreichender Berücksichtigung wichtiger Gebiete, wie z. B. für die Epoche der Hochgotik, für den burgundischen Raum oder die französische Barockplastik und das Empire. Über den Wert als Beleg für den Einzelfall hinaus sollten die Beispiele zeigen, wie sich die Zeitalter voneinander absondern und, miteinander verglichen, sich wechselweise als verwandt erkennen lassen. Von einer Geschichtsauffassung aus, die nicht nur auf Einteilung und Unterteilung der Zeiträume, sondern auch auf Gegensatz und Verwandtschaft der Epochen bedacht ist, konnte im Spiegel der stilgeschichtlich zu fassenden Auseinandersetzungen die Rhythmik des Geschehens mit beobachtet werden. Noch zu etwas anderem möchte ein Ansatz gemacht worden sein: einen Zugang zum Verständnis des Prozesses der abendländischen Kultur aus der Beobachtung ihres Verhältnisses zur Antike zu gewinnen.

Die Antike ist nicht die einzige Kultur, mit der sich das Abendland auseinandergesetzt hat, auseinandersetzen mußte. Es konnte nur angedeutet werden, daß auch die Auseinandersetzung mit anderen Kulturen in einer bestimmten Rhythmik erfolgt. In Krisenzeiten manieristischer Haltung wendet sich die unsicher und allzu beweglich gewordene Kunst gern der Geschlossenheit und Starrheit des Ägyptischen zu. Es wirkt wie eine Probe aufs Exempel, daß eben alle solche Zeitpunkte von ägyptisierender Kunst besetzt werden, im frühesten Mittelalter, in der spätesten Romantik, im spätesten 15. Jh., im 18. Jh. wie auch im 19. und 20. Jh. Dieses bedeutsame Wechselspiel setzt sich fort. Die altorientalischen Kulturen, mit denen sich Hellas und Rom in ernster, zu Zeiten kämpferisch erbitterter Auseinandersetzung befunden haben, müssen auch vom Abendland wieder von neuem verarbeitet werden, wieder zu anderen Zeiten, wieder an anderen Punkten, so im Mittelalter, zum Teil sich mit dem Einwirken der Antike überdeckend, im 19. und im 20. Jh. So ließe sich die abendländische Kultur begreifen als ein Weg eigenen Wertes in Auseinandersetzung mit allen Ergebnissen menschlichen Geistes, die noch eine Wirkungskraft haben. Wanderung und Wandlung der Ideen und Formen ergibt ein Schauspiel von großer geschichtlicher Schönheit. Der wechselnden Betrachtung bieten sich immer wieder andere Leitsterne in immer neuer Zuordnung der Konstellation dar. Manche Gestirne sind erloschen und untergegangen, manche erkalten und ihr Licht wird matter oder strahlt plötzlich wieder brennend hell auf, einige aber leuchten still über dem gefährlichen Weg.

Der Verlauf der abendländischen Kunst läßt sich wenigstens an einigen Punkten bestimmen, soweit die Auseinandersetzung zu Ergebnissen geführt hat, die einer Analyse und eines Vergleichs mit den Erstbeständen zugänglich sind. Da nun auch die Jetztzeit dieser Kultur als ein Subjekt zugerechnet werden muß, ist das Bedürfnis, solche festen Punkte zu gewinnen, um so größer. Vielleicht ließen sich aus ihnen die Bewegung des Prozesses, sein Zeitmaß und seine Richtung abschätzen.

Es ist oft von Historismus als der Qual der neueren Zeit die Rede gewesen. Aber es muß hinzugefügt werden, daß diese Qual zugleich ihr Stolz ist. Überdies ist Historismus Kennzeichen aller produktiven Kulturen. Die Leistung ist final ahistorischer Wert. Der Weg zur Leistung und zu ihrem Erfassen muß ein historischer sein. Ohne die Anerkennung der Geschichtlichkeit würde schöpferische Leistung zur Unmöglichkeit, sie bildet ein notwendiges Element der Kultur.

Menschliche Kultur ist auf die Möglichkeiten eingeschränkt, die das Wesen des Menschen bietet. Im Zusammentreffen mit den Ergebnissen in sich geschlossener, vollendeter Kulturen werden Wesen und

Möglichkeiten des Menschlichen am deutlichsten. Was sich auf anderer Ebene bereits vollzogen hat, vollzieht sich von neuem. Nicht in einem Kreislauf oder mit bloßer Veränderung der Vorzeichen, sondern in einem anderen Raum und mit anderen Menschen. Die allmähliche Veränderung und Ausweitung, der Wechsel der Phasen im Verlauf einer Kultur läßt sich daran beobachten und aufzeigen, was sie zu welchen Zeiten und an welchen Punkten des Verlaufes an sich zieht.

Ein wissenschaftsergebenes Zeitalter hat nach dem Vorgang des 19. Jh. die Illusion erzeugt, daß nur dem wissenschaftlichen Urteil ein Verstehen möglich wäre. Es muß dagegen eingestanden werden, daß in der schöpferischen Auseinandersetzung ein tieferes Verstehen liegt, das seinerseits auszuschöpfen und zu deuten ist. Die Chinoiserie, im Mittelalter, im 15. und 16. Jh., im 18. Jh., ist z. B. keineswegs eine Spielerei, sondern produktive Auseinandersetzung mit einer völlig fremden abgeschiedenen Kultur. Die Chinoiserie im Impressionismus zeigt klar, wie weit und tief das produktive Verständnis einzudringen in der Lage ist. Sie findet sich in einer Zeit, in der andere Gebiete, schon vorher von der produktiven Auseinandersetzung durchbereitet, nun vom Bewußtsein wissenschaftlich erfaßt und erkannt werden können. Das künstlerische Erfassen und Verarbeiten scheint für die bewußte Betrachtung eine notwendige Voraussetzung zu sein. Erst das Vorangehen der Kunst, der schöpferischen Tat, macht das Vordringen der Wissenschaft dieser Zeit zu einer Weltkunstgeschichte möglich. In Kunst und Wissenschaft zeigt das 19. und 20. Jh. in der Ausweitung des Betrachtungsfeldes Züge, die an die Zeit erinnern, aus deren Schutt man in Pompeji eine indische Elfenbeinstatuette zog. Erst einer späten Phase der Kultur können sich die fremden Werte erschließen und erst sie wirkt wieder auf neue Bereiche ein. Blickt man auf Amerika und Rußland, so läßt sich sagen, daß das Abendland die Rolle Roms nicht nur übernommen, sondern vervielfältigt hat.

Es ist nicht nur zu fordern, daß das Gebiet der Auseinandersetzung neuerer bildender Kunst mit der Antike einmal eine große Gesamtdarstellung finde, sondern vielmehr noch, daß die Kunstgeschichte einmal als historischer und historistischer Prozeß dargestellt werde. Es müssen die Verbindungen hergestellt werden, die bisher die Teilarbeiten über das Romanische in der Renaissance, das Gotische im Barock noch entbehren, und ohne die diese Beziehungen wie sonderliche Kuriosa wirken, statt als Merksteine und Meilenzeichen der Historik der Kunst. Das Netz der Einteilung der Kunstgeschichte läßt sich nachprüfen, indem die Geschichtlichkeit der Kunst aus ihr selbst gezogen wird. Zu einer solchen Historik der Kunst liegt ein reicher Stoff, bisher aber kaum eine Darstellung vor. Die Beobachtung einzelner Bezüge und individueller Beziehungen, die als Entlehnungen gewertet wurden, ist wegen ihres geringen Aussagewertes für die schöpferische Leistung der Kunst als falsch angewandte Philologie zumeist wieder aufgegeben worden. Sie müßte in der Stilgeschichte wieder aufgenommen und fruchtbar gemacht werden. Daß hier eine Erkenntnisquelle von künftiger Bedeutung liegt, zeigt sich in entsprechenden Versuchen auf anderen Gebieten der Geisteswissenschaften. Es ist wahrscheinlich, daß die Geschichte der Geschichtsbetrachtung, die Geschichte der Wissenschaften und Hilfswissenschaften nicht einer hybriden Potenzierung des Historismus gilt, sondern der Rückführung der Gebiete in ihre Historik.

Die abendländische Kunst ist ohne das Voraufgehen der antiken Kunst undenkbar. Für die Kunstgeschichte ergibt sich daraus die Unausweichlichkeit der Beschäftigung mit der Frage des Zusammenhanges zwischen antiker und neuer Kunst. Es kann vermutet werden, daß die Resultate noch eine allgemeinere Gültigkeit haben werden. Wenn die Kunstgeschichte richtig beobachtete, müßte sich aus dem Verhältnis der Kunst zur Antike ein allgemeingültiges anschauliches Zeichen für das Wachstum der abendländischen Kultur überhaupt ergeben. Das soll nicht heißen, daß die Kunst für die abendländische Kultur stellvertretend aussagen könne. Dazu ist die Stimmenführung in der Polyphonie der Gesamtkultur viel zu verschieden. Wenn es aber für die Kunst zutrifft, daß es Jahrhunderte gedauert hat, bis ein Verstehen der Antike nach Schülerschaft und Studium einen Wettstreit erlaubte, so müßte dies doch auch für die Gesamtkultur zutreffen. Die neuen Menschen in den neuen Räumen hätten gewissermaßen früher wieder angefangen als am Auslauf der alten Welt und nicht etwa die Kultur der Antike nur fortgeführt. Die neue Kunst konnte die Form wohl nachahmen, weil sie schon Form war.

Es ist ja auch später immer noch leichter gewesen, etwas abzuzeichnen als etwas zu entwerfen. Die neue Kunst konnte aber noch nichts der alten formal Gleichwertiges schaffen, wie es der Schüler dem Meister nicht gleichtut, so gut er das Meisterstück wiedergeben könnte. Die Fähigkeit zu eigener Leistung war erst zu entwickeln, und sie mußte breitere Kreise erfassen, ehe sie selbstverständlich wurde. Noch heute, wo ein gewisses Maß bildkünstlerischen Verstehens und Gestaltens allgemein geworden ist, muß sich das Kind die Formensprache erst erobern. Für Gebiete des allgemeinen Verstehens, für Philosophie, Recht oder Dichtung müssen ähnliche Voraussetzungen angenommen werden. Von hier aus ergibt sich eine geschichtliche Erkenntnis von größter Tragweite, so wichtig, daß sie zu den Selbstverständlichkeiten gehört, die nur allzu oft außer acht gelassen werden. Der Mensch ist zu allen Zeiten verschieden. Dies macht geschichtliches Leben überhaupt erst möglich. Aber wir vergleichen in der Geschichte Menschen, Taten, Handlungen, Ergebnisse, als ob sie an sich gleich wären. Das sind sie nicht. Nicht nur deshalb, weil sie in verschiedenen Denkwelten, in verschiedenstiligen Zeitaltern leben. Sondern weil Denken, Handeln und Schaffen verschiedene Grade des Gestaltungsvermögens und des Bewußtseins aufweisen.

Das durch den Leitwert der antiken Plastik gewonnene Bild erweist nicht nur die Unwiederholbarkeit der Leistungen alter Kulturen, sondern auch die Fixiertheit der neueren Kultur an jedem Punkte ihres Verlaufes. Die Veränderung der Kultur bedeutet nicht Wahlfreiheit, sondern Aufbau und Auswertung. Statt vom Stilwollen ist von einem Stilmüssen zu sprechen. Die im Begriff des Stilwollens enthaltene vorgebliche Freiheit des Handelns ist als irrige Meinung aufzugeben. Freiheit ist nur möglich innerhalb der Grenzen des im Aufbau der Kultur liegenden Zwanges, also in einer sehr eingeschränkten Variationsbreite, und auch hier ist es nicht individuelle Freiheit zuerst, sondern statt der Determination der Zeit die des Raumes, die sich geltend macht. Also sind Vorwürfe gegen die Geschichte sinnlos. Geschichte ist Bestimmtheit, zeitliches und räumliches Schicksal, Geschichte ist Stil.

Das grundwichtige Thema der Geschichtsbetrachtung in der Kunstgeschichte wieder aufzunehmen, ist deshalb möglich, weil Kunstgeschichte das Formleben der Geschichte nicht nur nachzeichnen kann, sondern den Vorzug hat, es zu veranschaulichen. Die bildende Kunst ist nicht Formung von bloßen Inhalten im geschichtlichen Verlauf, sondern Weiterbildung von Formen. Sie empfängt mehr Formen, als daß sie bloße Anstöße der realen Welt aufnähme. Menschliche Existenz und Kultur überhaupt ist schon Gestaltung von Inhalten. Natur im Raum der europäischen Kultur ist nicht Natur an sich, sondern gestaltete Natur. Bloße Wirklichkeit ist menschen- und kulturfeindlich, etwa in manchen Räumen Afrikas und Asiens, also bezeichnenderweise in Gegenden primitiver Kultur. Entgegen der Meinung, daß die Kunst zu Zeiten, im Quattrocento oder im Realismus sich mit der Wirklichkeit auseinandergesetzt habe, muß die Aussage gewagt werden, daß es *eine solche unmittelbare Auseinandersetzung mit der Natur nicht gibt, da es keine voraussetzungslose Wirklichkeit im Bereiche der Kultur gibt.* Die Antike ist als Hilfsmodell und Richtwert deshalb immer wieder willkommen, weil sie bereits geformte, festgehaltene und erhöhte Natur ist. Die ungemeine Bedeutung der Antike für Künstlerstudium und Künstlererziehung leitet sich von da her. Sie wird geringer, je mehr eigene maßgebende Formen der weiterschreitenden Kultur zur Verfügung stehen. Sie wird eingeschränkt auch da, wo neben ihr noch andere Formvorbilder zur Verfügung stehen. Die naturalistischen Epochen folgen den klassizisierenden. Naturalismus und Realismus sind nur möglich auf der Grundlage klassischer Form. Erst wenn die Gesamtkultur so stark mit Form angereichert ist, daß sie sich in der Wirklichkeit, im Leben und in der Natur auswirkt, beschäftigt sich die Kunst unmittelbar mit diesen. Die Kunst kann nun des Haltes der Kunstform für einige Zeit entbehren und wendet sich von der Antike ab, bis der unbeschränkte Naturalismus einer neuen Formstützung bedarf. Später Naturalismus geht stets mit Formunsicherheit überein, der Kitsch ist in erster Linie eine Gleichgewichtsstörung der Kunst und tritt bis ins 19. Jh. an eben solchen bestimmten Punkten des Verlaufes auf. Selbst der Mensch in seinem scheinbar voraussetzungslosesten Verhalten, im Stehen und Gehen, Sitzen und Liegen ist nicht Natur, kann nicht Natur sein, sondern ist stilbestimmt Kultur und Kunst. Nach Ikonographischem, ja selbst nach sachkundlichen Einzelheiten zu fragen, heißt nicht bildende Kunst nach einem scheinbaren Verhältnis von Form und

Inhalt, von Gestaltung und Rohstoff der Wirklichkeit abzufragen, sondern muß heißen, die Kraft der Potenzierung, die der bildenden Kunst neuerer Zeit innewohnt, einschätzen zu wollen. Das Bildnis, das von der neueren Kunstgeschichte bezeichnenderweise mit Ausnahme der expressionistischen Epoche bisher allgemein nur auf Teilstrecken seiner Geschichte dargestellt worden ist, gewissermaßen nur für die Abbild-Zeiten, nicht für die Deutungs- und Sinnbezugs-Zeiten, gibt hier wertvolle Anhaltspunkte, während die bisherigen Resultate der Darstellung der Landschaftsmalerei fast völlig versagen. Die Geschichte der Landschaftsmalerei ist deshalb so unbefriedigend, weil ihre tiefwurzelnde weitverästelte Historik noch wenig mituntersucht, ja oft kaum gesehen worden ist. Landschaftsmalerei, Kunst überhaupt, ist nicht Gestaltung der Natur an sich, sondern potenzierte Form.

Im 19. Jh. zeigt sich ein scheinbar freier Naturalismus und ein scheinbar unbedingter Realismus. Aber die Bedeutung von Natur und Wirklichkeit in dieser Zeit ist schon durch die Lage des Jahrhunderts als eines in der Gesamtentwicklung späten Zeitraumes gekennzeichnet. Erst jetzt, da die Gesamtkultur formgesättigt ist, kann die Kunst sich an die Gestaltung der Naturform wagen. Erst jetzt, nachdem die Formwerte der Antike erkannte Selbstverständlichkeit geworden sind, kann versucht werden, sie zu leugnen, nicht ohne daß auch in dieser Spätzeit sich immer wieder eine Rückkehr zur klassischen Form notwendig macht.

Die Anschauung von der Bedingtheit der neueren Kultur, der Abhängigkeit bis in das Naturstudium von einer wenn auch endlich nur noch mittelbaren Auseinandersetzung mit anderen Kulturen und vornehmlich der Antike, wird nur solange befremdend und übertrieben erscheinen, bis man sich die ungeheure Dichtigkeit des Zusammenhanges der Kulturen, bis in Kinderspiel und Aberglauben, in Sprichwort und Brauch, Sitte und Recht, in Flur und Forst wieder einmal vergegenwärtigt, die manche Autoren in Frankreich und Deutschland nicht wieder losgelassen hat. Das Bild vom Webstuhl der Zeit und dem Teppich des Lebens spricht nicht nur zum Gemüt, sondern auch zum ergriffenen Verstande. Nur muß man im Auge behalten, daß es nicht einmal ausreicht. Das Wirkstück der Geschichte hält sich nicht in der Fläche, sondern füllt den Raum. So erhält die Frage nach der Historik, nach dem Zusammenhang der Formgebung innerhalb der Kultur eine vertiefte Bedeutung. Der Vorrang der Künste als produktiver Kräfte vor den bewußtseinsabhängigen, späteren Wissenschaften erweist sich auch hier. Kultur stellt sich zuerst in gestaltender Kunst dar, nicht in betrachtender Wissenschaft. Formgebung, Sinngebung, Deutung vollziehen sich im Bereiche der Künste. In der bildenden Kunst ist die Macht der Kultur und der Zwang der Historik besonders deutlich, weil hier die Potenzierung der Form am anschaulichsten zum Ausdruck kommt. Nach einer großen Epoche der Kunstwissenschaft als Geschichte der Kunst an sich wird für die Vertiefung des Verständnisses eine eindringende Erforschung des Verhältnisses der Kunst zu den anderen Lebensgebieten notwendig werden. Die weiter anwachsende Bewußtheit, die einer Spätzeit unausweichlich auferlegte polyhistorische und enzyklopädische Einstellung kann sich der Erforschung des Verhältnisses einzelner Gebiete, Kunst und Recht, Kunst und Dichtung usw. zuwenden, wie sich dergleichen in einer neuen Bevorzugung ikonographischer Fragestellungen schon abzeichnet. Das Verhältnis von Form und Gehalt drängt zur Erforschung und nicht bloß Form oder Inhalt allein. So wie die Formgeschichte der Kunst mühevoll aufgebaut worden ist, werden die Gehalte in ihrem Lebenszusammenhang aufgesucht werden müssen, nicht um einer kulturgeschichtlichen Nutzung der Kunstgeschichte willen, sondern für eine geschichtliche Vertiefung der Kunstwissenschaft. Von solchen Forschungen aus wird sich eines noch deutlicher erweisen lassen, als bisher, daß die wahrhaft großen schöpferischen Leistungen menschlicher Kultur trotz Zerstörung und Vernichtung nicht verloren sind, daß sie unverlierbar sind, da sie, in den Schöpfungen nachfolgender Zeiten aufgehoben, über ihr physisches Dasein hinauswirken. Kunst und Kultur sind unsterblich, mehr noch als von der selbstentäußernden Wissenschaft getragen, ragen sie selbst im Reiche der Kunst aus dem Verfall zeitlichen Lebens, und der mythische Wert der Originale hat einen besonderen tiefen Sinn.

So wenig in den Wissenschaften eine allgemein gleichmäßige Bewegung festzustellen ist, so wenig kann sie in den Künsten wahrgenommen werden. Auf den besonders von W. Pinder näher bestimmten

wechselnden Rang der Künste kann hier nicht eingegangen werden. Daß zwischen allen Lebensgebieten stilbestimmte Beziehungen bestehen, ist unbestritten, welcher Art sie sind, läßt sich nur im Einzelfall bestimmen.

Nun kann im ganzen Verlauf der Geschichte beobachtet werden, daß nicht alle an der Kultur Teilnehmenden gleichmäßig erfaßt werden. Je weiter die Kultur auf ihrem Wege fortschreitet, um so größer wird die Kluft zwischen hoher Kunst und Handwerk, zwischen bildender Kunst und Volkskunst. In der Volkskunst gibt es Zeugnisse, daß die Kunst des Barock erst jetzt manche ländlichen Gebiete erreicht hat. Die Vergangenheiten sind zugleich noch Gegenwart. Es gibt zahlreiche solche Unterströmungen, und dies trägt zur Verunklärung des Bildes nicht wenig bei. Die Provinz nimmt langsamer auf als die große Stadt, der Ausgebildete, Vorgebildete schneller als der Laie. Die Strömungsschichtung zeigt ihre ganze Problematik dann, wenn in einem Individuum Verschiedenzeitigkeiten des Erlebnis- und Erkenntnisstandes nachgewiesen werden können. Die neuere astronomische Erkenntnis hat das eher ptolemäisch als kopernikanisch bestimmte Weltbild und seine Setzungen und Werte noch immer nicht ernstlich zu erschüttern vermocht, sie ist bisher ohne echte Wirkung geblieben. Die Kunsterkenntnis der Gegenwart hört mit dem Impressionismus, dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit auf, wenn es ihr überhaupt vergönnt ist, so weit zu folgen. Den neuesten Strömungen der Kunst vermag man als nacherlebendes Individuum noch nicht zu folgen. Da solche Künstler nicht aus einem bösen Übermut, überhaupt nicht aus einem Wollen, sondern aus einem Müssen heraus schaffen, bilden hier schon die Kunstbetrachter eine beharrende, zurückbleibende Schicht. Tiefer liegt noch, und langsamer fließt die Strömung des Publikums-Geschmackes. Er kann so sehr verspäten, daß er, um überhaupt wieder zu einer eigenen Zwischengegenwart zu kommen, sich der Halbkünstler bedienen muß, die ihn mit den benötigten Bildnissen, Stilleben usw. ausstatten. Die Verschiedenzeitigkeit ergibt eine wichtige Wertung. Je größer sie wird, desto breiter und später ist die Kultur, aber auch desto höher und gefährdeter die führende Strömung. Die führende Spitze kann so schmal werden, daß sie bricht und auf eine tiefere Ebene absinkend ihre Kraft erneuert. Die Verspätung kann so groß werden, daß auf diese Weise die Unterströmung aus ihrer Zwischengegenwart auf die Kunst einwirkt. Die Erkenntnis der wechselnden Verschiedenzeitigkeit und des Fehlens eines einheitlichen Nenners in den Spätphasen der Kultur ist notwendig, um die Kunstgeschichte der Gegenwart überhaupt zu verstehen. Ein sinnloses Nebeneinander, Mit- und Ineinander ergibt sich nur für den, der hier zu sondern verzichtet. Aus der Gleichartigkeit des Verlaufes ergibt sich die Frage, ob man denn überhaupt von einem Fortschritt sprechen könne. Sie ist mit nein und mit ja zu beantworten. Mit ja insofern, als eine fortschreitende Bewußtheit und ein Fortschritt der Ausbildung und Durchformung im Rahmen des Menschenmöglichen festgestellt werden kann, der, wenn auch von Phasen radikal anderer Art, mit der Drohung, ausgelöscht zu werden, unterbrochen, sich immer höher schraubt und immer feiner zuspitzt. Die wichtigsten Leistungen neuerer Zeit liegen auf dem Felde des forschenden Bewußtseins in Mathematik, Physik, Naturerkenntnis und Technik. Auch sie sind nur möglich aus der festen Gründung in der älteren Kultur. Aber diesem Fortschritt und Gewinn steht ein Verlust gegenüber, mit dem er nur erkauft werden konnte. Die hohe schöpferische Form, die früheren Jahrhunderten eigen war, wirkt nicht mit gleicher Gewalt in den neueren Werken. Die künstlerische Kultur hat nicht mehr die zwingende Herrschaft. Das 19. Jh. charakterisiert sich wirtschaftsgeschichtlich durch ein schnelles Anwachsen der Zahlen. Das Steigen des Bevölkerungszuwachses gleicht in graphischer Darstellung einer jäh ansteigenden Fieberkurve. Für die reine Handwerklichkeit der kunstgewerblichen Leistung ist am ehesten zu erkennen, wie mit dem Anwachsen der Mengen die Macht der Werte sinkt.

Dem forschenden Drang nach Erkenntnis mußte das in sich ruhende Dasein geopfert werden. Aber der Mensch bedarf eines festen Grundes, um nicht im Relativen zu versinken, wo alles gleich wert und endlich gleichgültig zu werden droht. In einem gänzlichen Mißverstehen hat man von der Allbekanntschaft der Antike in den neueren Jahrhunderten gesprochen. Statt dessen muß hervorgehoben werden, daß die Auffassung wechselt und die Bedeutung für die Stilgeschichte nicht in der bedingten Ausgebreitetheit, sondern in der steten Veränderung der Sicht liegt, daß Notwendigkeit und Zwang vor-

herrschen, und daß für das bloß Beliebige nirgends Raum bleibt. Der Prozeß der Kultur ist nicht bloßes kaleidoskopisches Spiel, sondern immer neues Gestalten und immer veränderter Sinn in immer anderen Formen und Gehalten.

Die bildende Kunst bleibt ihrer Natur nach den Werten des Daseins verhaftet. Die Antike ist nicht nur der Leitstern im Gewoge des Geschehens, sondern eine summa menschlicher Möglichkeiten, menschlichen Maßes und menschlicher Würde; sie ist in allen Brechungen ihres Lichtes so sehr klassisches Dasein, daß sie nicht nur der geschichtlichen Beobachtung, sondern dem Leben und seiner Gestaltung, dem Dasein und seiner Form einen ewig und unendlich gültigen Kernwert darbietet.

Der antike Wert ist nicht die Aufgabe der abendländischen Kultur und dieser Zeit. Er kann ihr, der die Überwindung des bloßen Daseins im Gestalten und Erkennen dessen, was hinter den Dingen liegt, aufgegeben ist, auch nicht Vorbild an sich sein. So aber wie ein Leuchtfeuer vor gefährlichen Klippen warnt und zum Hafen weist, so wie sich in der Unendlichkeit des vorüberrauschenden Lebens der einzelne zu behaupten hat und sich müht, im Sturme des zeitlichen Werdens und Vergehens das refugium eines schützenden Zeltes aufzuschlagen, bedarf noch immer das Abendland der Antike, des klassischen Wertes.

ANMERKUNGEN

(Zitate, die nur Namen, Erscheinungsjahr der Veröffentlichung und Seitenangabe enthalten, weisen mit der Abkürzung Abb. auf den Tafelanhang, mit Lit. auf die Literaturübersicht, mit B. auf die Beilage.)

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I

1. Chr. Töwe, Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtsschreibung. Zugleich ein Beitrag zur Deutung des Entwicklungsbegriffs. Berlin 1939 Neue deutsche Forschungen 230 Abt. Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte 5.
2. Ein Blick in die DLZ bietet nicht wenige Beispiele für Rezensionen, in denen ungemein viele richtige Bedenken erhoben werden, womit der Rezensent aber endlich weniger die Auffassung trifft, die das Buch etwa zu einem bemerkenswerten Vorstoß zu neuen Anschauungen macht, als den Beweis dafür gibt, daß er die Absicht des Buches aus seinem Blickwinkel zu verstehen keine Möglichkeit hat.
3. J. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften Wien 1923.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II

1. Lit. 5 A. Tsigara-Samarkas 1933 258.
2. Vgl. Lit. 260 C. H. Becker 1931 33—34.
3. Lit. 288 Ph. Schweinfurth 1947 9—24 (auch zur Frage der byzantinischen Renaissancen), sieht nur die eine Seite der Frage. Zumindest ist es übertrieben, zu behaupten, daß die ganze Mittelalterliche Kunst des Abendlandes von Byzanz abhängig und die Einwirkungen des Byzantinischen im Abendlande während des Mittelalters auch als eine Grundlage der Renaissance zu erkennen seien. Die neuere Kunstgeschichte hat aus einem gewiß berechtigten Gefühl der Unsicherheit gegen die weitgehenden Angaben der Byzantinisten und auch besonders gegen die überbetonte Mittlerrolle von Byzanz um so weniger Widerspruch gewagt, als nicht vielen Angehörigen des Faches die Möglichkeiten einer unmittelbaren Berührung auch der mittelalterlichen Kunst mit der Antike deutlich waren, die von den Byzanz-Forschern wiederum nicht nach ihrer Bedeutung eingeschätzt wurden. Lit. 61 W. Haftmann 1939 bietet ein einleuchtendes Beispiel für eine richtige Verteilung der Akzente, das einer gewissen Verallgemeinerung fähig zu sein scheint.
4. Die Ergebnisse des zumeist herangezogenen Werkes Lit. 124 W. Weisbach 1919 sind inzwischen durch eine beträchtliche Zahl von Arbeiten (vgl. Lit.-Übersicht) erweitert worden, die sich in der Literatur kaum verarbeitet finden. Das Einwirken auf die christliche Ideenwelt im allgemeinen und der Zusammenhang zwischen Triumph und Prozession insbesondere bedürfte einer eingehenden Untersuchung. Einzelmotive, wie der Triumph der Tugenden über die Laster, sind zwar gründlich bearbeitet worden, ohne aber auf den Sinnzusammenhang, in den sie gehören, näher einzugehen. Für die allmähliche Rückverwandlung des Triumphes ins Weltliche von Petrarca her wie auch für die weltliche Triumphalkunst im Mittelalter, besonders bei Friedrich II., finden sich nur verstreute Bemerkungen. Die Geschichte des Triumphzuges jenseits des 16. Jh. ist bisher nur skizziert worden. Trotz der wichtigen Übersicht bei Lit. 134 J. H. Schmidt 1939 362—399 ist die Blüte des Triumphbogenbaues in Barock und Folgezeit noch nicht zu übersehen.
   Das reiche Nachleben in Trauergepränge, Theater, Festzugwesen und Paraden besonders seit dem 18. Jh. ist, auch in seiner überraschenden Rückwirkung auf die Stadtbaukunst, noch kaum beachtet worden. Vgl. Anm. III 44.
5. Selbst die Geschichte der neueren Denkmalpflege an sich steht noch aus. Sie wäre statt in als Episoden betrachteten Einzelfällen von der Beobachtung aus abzuhandeln, daß es sich in älterer Zeit um verschiedenzeitige renovatio, zumeist aus Stilzwang und Stilverwandtschaft ableitbar, handelt. Ein guter Beleg hierzu bei Lit. 233 H. Kähler 1935 172—224. Nicht minder fehlt es für die Antike selbst an einer Geschichte der Wiederherstellung von Bauten.
6. Vgl. die wertvollen Bemerkungen bei Lit. 231 H. Kähler 1939 252—253. Sonst werden fast durchgängig Architekturzeichnungen nur da herangezogen, wo sie als Quellen für einen älteren Bauzustand dienen können.

Anmerkungen zu Kapitel II

7. a) Bibiena Bad, Rom, Vatikan.
b) Castello Buonconsiglio, 1531.
c) Regensburg, Bischofshof, Kaiserbad, 1530.
d) Schloß Ambras, 1567.
e) Fuggerhaus Augsburg, 1571—1581.
f) Burg Trausnitz, um 1575.
g) Versailles und Paris, Louvre (vgl. Daviler, Cours d'architecture, 1696).
h) Lazienski Pal. Lubomirski, E. 17. Jh. u. M. 18. Jh.
i) Schloß Salzdahlum, 1694.
j) Schloß Charlottenburg, Berlin, um 1700.
k) Lazienski, Warschau, um 1710.
l) Marmorbad Kassel, 1722—1728.
m) Badenburg, Schloß Nymphenburg, 1718—1721.
n) Blondel, Entwurf, 1737.
o) Le Blond, Plan für ein gr. Gebäude mit Bad, 1759.
p) Entwurf für Benrath oder Düsseldorf, um 1760.
q) Badhaus Schloß Schwetzingen, 1769—1776.
r) Camus de Mezieres: Le genie de l'architecture, 1780.
s) Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen, 1770.
t) Florenz, Pal. Pitti, E. 18. Jh.
u) Caimeron Zarskoje Selo, 1780.
v) Rambouillet für Napoleon I.
w) Fr. Gilly, Entwurf, Ende 18. Jh. (Berlin-Charl. T. H.).
x) Palais Prinz Karl, Berlin, um 1825.
y) Schloß Glienicke bei Potsdam, um 1825.
z) Römisches Bad, Charlottenhof, Potsdam.

Vgl. die Inventare der BKD, Rich. Oppenheim: Das Marmorbad in der Karlsaue bei Kassel. Diss. Darmstadt 1931 42 S., R. Klaphek: Die Kunstsammlungen der St. Kunst-Akademie Düsseldorf 1928 58—59, ferner u. a. GdBA 9 1933 1; Belvedere 5 1924 145—148; Artes 2 1933 62; Ciba Zeitschr. 7 1941 (83) 2904; Jb. d. Pr. Kunstslgen. 51 1930 179—188 (mit Notizen von Dipl. phil. H. Wecks).

8. Lit. 222 G. Dehio 1886 129—140; neuere zusammenfassende Bemerkungen u. a. bei Lit. 323 H. Tietze 1930 53—55.
Lit. 228 L. Crema 1938 439—454 weist nachdrücklich auf die Bedeutung der romanischen Bauten in Italien selbst für die Renaissance hin und möchte den Einfluß des Orients für diese Zeit entsprechend geringer eingeschätzt wissen.

9. Nützliche Bemerkungen schon bei Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 1 1864 51.
Zu Lit. 289—305 vgl. noch A. W. Byvanck, Spätantike Buchmalerei JdI 48 1933 AA 1933 373—382. Bespr. H. Buchthal, Bibliogr. survival classics 2 1932/331938 168—169 Nr. 668. Vgl. Anm. III 53 VI 64. Die Behandlung der Terenzillustrationen hat allein eine Fülle von Literatur hervorgerufen, u. a. G. Rodenwaldt: Cortinae. Ein Beitrag zur Datierung der antiken Vorlagen der mittelalterlichen Terenzillustrationen. Nachrichten der Ges. d. Wiss. Göttingen 1925 1926 Philol.-hist. Kl. Heft 1 33—49. Vgl. Anm. III 24.

10. Lit. 186—187.

11. Frln. Dr. K. Finsterbusch wies u.a. auf folgende Zitate für Asien hin, die hier ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit oder Auswahl nur festgehalten werden sollen, da sie als Ausgangspunkte für gelegentliche Vergleiche nützlich sein können:
a) L. Adam, Die Plastik von Gandhara Stuttgart 1925 11—16 Buddha-Statuen, Buddha in der Steinskulptur von Gandhara 22—38.
b) J. G. Aravamuthan A Link between India and Crete, Man 39 1939 (Gefäßtypen).
c) L. Bachhofer, Zur Datierung der Gandhara-Plastik, München 1925.
d) W. Born, Textilornamentik der altasiatischen und der Mittelmeerkulturen. Ciba-Rundschau 36 1939 1323 bis 1326.
e) V. G. Childe: India and the West before Darius Antiquity 13 1939 5—15.
f) F. Cornelius, Hellenismus und Orient Archiv für Kulturgeschichte 24 1933/34 304—311.
g) E. Curtius, Die griechische Kunst in Indien AZ 33 NF 8 1876 90.
h) A. C. Eastman, The Buddha's Victory over the Serpent (Gandhara), Ostasiat. Zeitschr. NF 10 1934 228—235.
i) A. C. Eastman, Three hithertoo unpublished Gandharan sculptures in the Brooklyn Museum, Parnassus 4 1932 H. 2 25—28.
k) A. Grünwedel: Alt-Kutscha. Archäologische und religionsgeschichtliche Forschungen an Temperagemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jhh. n. Chr. Veröff. der preuß. Turfan-Expedition Berlin 1920.
l) A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien 2. A. Berlin 1920 III. Gandhara-Skulptur 74—134.
m) A. Hermann, Das Land der Seide und Tibet im Lichte der Antike. Leipzig 1939.
n) Fr. Hirth: Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, München 1896.
o) A. Ippel: Wirkungen griechischer Kunst in Asien. Der Alte Orient 39 H. 1/2 1940 Besprechung von Gelpke Ostas. Ztschr. NF 17 1941 141—143.
p) A. v. Le Coq, Auf Hellas Spuren in Ost-Turkestan. Berichte der 2. und 3. Turfan-Expedition, Leipzig 1926.
q) A. v. Le Coq, Die bemalte Stucco-Büste einer tocharischen Dame aus Qyzil bei Kutscha in Chines.-Turkistan Orient. Lit.-Ztg. 1925 611—612.
r) A. v. Le Coq, Buddhistische Spätantike in Mittelasien. I—IV Berlin 1922—1924, vgl. Ostasiat. Ztschr. NF 1 1924 75.
s) A. v. Le Coq, Jataka. Darstellungen aus dem Gewölbe der Höhle mit dem Musikerfries (Qyzil, Ostturkistan.) Orient. Lit.-Ztg. 1925 799—800.

t) H. Rau, Untersuchungen zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Ost-Turkistans. Ostasiat. Ztschr. NF 14 1938 143—155.

u) C. G. Seligman, The Roman Orient and the Far East, Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution 1938 1939 547—568.

v) Vivi Sylwan, Eine chinesische Seide mit spätgriech. Muster aus dem 5. bis 6. Jh. Ostasiat. Ztschr. NF 11 1935 22—27.

w) J. Tavenor-Perry, The Nimbus in Eastern art, Burlington Magazine 12 1907 20.

x) A. Wachsberger, Stilkritische Studien zur Kunst Chinesisch-Turkestans, Ostasiat. Ztschr. 3 1914 277—325, 424—450; 4 1915/16 12—57.

y) E. Waldschmidt, Die Stuckplastik der Gandhara-Schule. Zu einigen Neuerwerbungen des Museums für Völkerkunde. Berliner Museen 53 1932 1—9.
E. Wellesz, Die buddhistische Kunst von Gandhara, Leipzig 1924, Bibliothek der Kunstgeschichte 73. H. Buchthal, The Western aspects of Gandhara sculpture. Proceedings British Academy 31 1945 vgl. B. Rowland AJA 1945 445.

z) B. Rowland, The hellenistic tradition in northwestern India. Art Bulletin 31 1949 1—10.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III

1. Auf allgemeine Belege muß für das erste bis sechste Kapitel verzichtet werden, um die Anmerkungen nicht zu überlasten. Es kann auf die Literaturübersicht selbst verwiesen werden, die zahlreiche Hinweise in sachlicher Anordnung enthält.
2. Vgl. G. Galassi, Dall' antico Egitto ai bassi tempi, Arte 18 1915 286—295 321—342. Das Ägyptisieren wird von römischer und spätantiker Kunst bis ins frühe Mittelalter verfolgt. Vgl. auch Lit. 318 H. G. Evers 1931 31—33.
3. Im Einzelnen ist hier nur auf Lit. 251 W. Neuss 1930 184—186; Lit. 262 J. Sauer 1933 und auf Lit. 246 H. Lietzmann 1927 342, 357—358 zu verweisen. Lit. 263 A. Munoz 1938 gibt für die Frage Orient oder Rom die Antwort Rom und Orient.
4. Vgl. die den Stoff beherrschende Übersicht Lit. 260 C. H. Becker 1931 12, 15—16, 20—22, 25, 35; besondere Betonung der Rolle des Hellenismus.
5. Vgl. Lit. 264 G. Weise 1938 448—472, bes. 453; zum 4. und 5. Jh. dazu auch Lit. 249 E. Garger 1934 1—28, bes. 27 und weitere Literatur ebenda 1.
Wichtige Einzelbelege (St. Hilaire in einem Prometheussarkophag beigesetzt) bei Lit. 337 J. Adhemar in der Besprechung von Ch. Picard 300—301 und bei Lit. 39 Fr. v. Bezold 1922 30 (Prudentius) geben aber schon frühe renaissancistische Züge, vgl. zu Prudentius z. B. Hildebert von Tours Elegie auf Rom Lit. 256 L. Friedländer 1897 237—238 vgl. Anm. III 16 III 23 III 44.
6. Vgl. Lit. 244 B. Schweitzer und Lit. 244 S. Ferri 1934 35—45 sowie Lit. 245 S. Ferri 1936 195—197.
7. Zur Archaisierung des spätantiken Erbes vgl. Lit. 225 H. Weigert 1936 11—17 am Beispiel des Kapitels.
8. Zur Rolle des Orients und zum Kulturverlauf von der Spätantike bis zur romanischen Zeit vgl. die Bemerkung bei A. Schober, Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst Österr. (Wiener) Jhh. 35 1943 48, vor allem aber die wichtigen groß angelegten Arbeiten Lit. 259 G. Weise 1935 142—182 und Lit. 373 G. Weise 1941 65—66, und das Referat von Lit. 1 R. Newald 1931 zu Lit. 246 H. Lietzmann 1928 342—358.
9. Vgl. die Besprechung von M. Aubert 1938 125—126 zu Lit. 333 Ch. Daras 1937, Lit. 270 E. Pottier 1910 419—436 und dort angegebene Literatur; die Studie Lit. 266 W. Vollgraf 1934 bes. 996—997 zur antithetischen Gruppe, hierzu auch wichtige Bemerkungen bei A. Alföldi, Eine spätrömische Helmform und ihre Schicksale im germanisch-romanischen Mittelalter Acta archaeologica 5 1934 122—129.
10. Für die zahlreichen Zusammenhänge zwischen Antike und christlicher Ikonographie kann nur auf die wenigen Angaben der Literaturübersicht verwiesen werden.
Vgl. noch David, Der Einfluß des antiken Mithraskultus auf die christliche Skulptur des früheren Mittelalters. Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin 1910—1913 179 und W. de Gruneisen, Influssi ellenistici nella formazione del tipo cristiano dell' angelo annunziante Nota a proposito di un frammento inedito proveniente degli scavi di Antinoe. Scritti di storia di filologia ed arte Nozze Fedele de Fabritiis Napoli 1908 15—37.
11. Über Vandalismus und Bildersturm wie über Bergen und Erhalten ist in Archäologie und Kunstgeschichte wenig gearbeitet worden, obwohl dieses Geschehen die kunstgeschichtliche Überlieferung in hohem Maße bestimmt. Lit. 952 W. Deonna 1930 321—332 besonders für die magischen und religiösen Bezüge. Zu Antiken vgl. Lit. 843—845 und die Steinigung der Trierer Venus Lit. 39 Fr. v. Bezold 1922 38 mit weiterer Literatur und L. Radermacher, Venus in Ketten. Westdeutsch. Zs. f. Gesch. u. Kunst 24 1905 219—227. Für die bei Lit. 952 W. Deonna 1930 329 erwähnte unheilbringende Venus, die 1357 von den Sienesen zerbrochen und auf florentiner Boden vergraben wird, vgl. ausführlich J. Schlosser, Leben und Meinungen des Florentinischen Bild-

Anmerkungen zu Kapitel III

hauers Lorenzo Ghiberti Basel 1941 III. Der Sammler und Liebhaber der Antike, Ghibertis Erlebnisse mit Antiken, Die Venus des Lysipp in Siena 152—157.

12. Lit. 328 R. Hamann 1929 54—55 ... als ob ein schon einmal abgelaufener geschichtlicher Verlauf noch einmal in der Geschichte nach inneren Wachstumsgesetzen sich wiederholte, als ob mit anderen Worten die Phase antiker Kulturentwicklung ein inneres Bildungsgesetz der Menschheit in sich trüge, so daß sie durch eine besondere Konstellation auf einem der alten Entwicklung entrückten Boden von jungen, neu in die Geschichte eintretenden Völkern noch einmal habe aufleben können ... Weiterhin geht der Aufsatz von dieser fruchtbar scheinenden Fragestellung ab und wendet sich anderem zu; auf eine Auseinandersetzung damit kann verzichtet werden.
13. Lit. 349 G. A. S. Snijder 1932 5—52. Ob die Stücke nicht doch etwas zu früh datiert sind, muß ohne Heranziehung neuen Materials eine bloße Vermutung bleiben. Abb. 2—5: Oben links, oben rechts Pseudokameen auf dem Deckel des Evangeliars St. Lebuimus Utrecht Erzbischöfliches Museum, unten links Pseudokameo von einem Reliquiar St. Maurice d'Agaune, unten rechts Einzelheit von einem Kreuz Brescia Museum, Taf. an 36 Abb. 28—30, 32.
14. Lit. 350 G. E. Pazaurek 1932 Hinweis in der Besprechung von W. S. Heckscher 1938 190—191.
15. Lit. 350 G. E. Pazaurek 1932 16.
16. Vgl. zu den Gemmen im Mittelalter Lit. 352 H. Wentzel 1940 5 1—2 und Lit. 353 H. Wentzel 1943 1—16 (mit wichtigen Stücken und neuen Interpretationen). Der vorangehende Aufsatz des gleichen Verf. Lit. 353 1941 45—98 hält sich zu eng an die Vorstellung von einer allgemeinen durchgängigen interpretatio christiana. Die Aussagen über Gemmen aus dem Mittelalter selbst müssen zu Rate gezogen und genauer interpretiert werden, um nicht aus der Beschreibung geschnittener Steine in einem Grafentestament von 875 ähnlich falsche Schlüsse zu ziehen, wie man sie z. B. auch erhielte, wollte man von Bedienten und Sachunkundigen aufgestellte Inventare als Beweis für den Mangel an Kunstverständnis im 15.—18. Jh. benutzen. Die von H. Wentzel und anderen nicht herangezogene Arbeit Lit. 254 G. Zappert 1850 752—798 ist wertvoll durch die Erschließung zahlreicher Quellenzeugnisse für die Gemmenleidenschaft des Mittelalters. Wenn die Berichte auch eine archäologische und archäologiegeschichtliche Auswertung kaum erlauben, so läßt ihre Häufung doch auch wieder die renaissancistisch gestimmten Zeiten im Mittelalter gut erkennen, Theoderich, Karl und die Ottonen.

    Die Christianisierung vollzieht sich im Mittelalter keineswegs gleichmäßig, zu Zeiten sind Umbennenungen und Beschriftungen wohl gar eher erfolgt, um die Gemmen zu retten, als um sie dienstbar zu machen. Die Thesauri der Kirchen und Klöster bewahrten, wie andere Schatzkammern auch, nicht nur die Gegenstände des Kultus, sondern waren zeitweise allen Merkwürdigkeiten und Seltenheiten ein Zufluchtsort. Die Kenntnisse der klassischen Mythologie im Mittelalter schätzt Wentzel zu gering ein. Es ist wahrscheinlich, daß man die Darstellungen fast immer im Groben wenigstens verstand. Vgl. Lit. 39 Fr. v. Bezold 1922 u. a. 41. Schenkungen an die Kirche bieten kein Argument dafür, daß man an eine völlige Christianisierung der Gemmen zu glauben habe. Man gab der höchsten irdischen und überirdischen Gewalt das Schönste und Beste zum Geschenk, eben antike Kameen. Zu anderen Zeiten wieder waren Kameen gar keine geschenkwürdige Kostbarkeit. Die Edelsteine werden mit Stolz aufgenommen oder wenigstens in Gleichgültigkeit gerade noch mit verwahrt und schon der materiellen Kostbarkeit halber aufgehoben, bis eine andere Zeit sich von neuem mit ihnen beschäftigt.

    Einen sehr bezeichnenden Beleg für die eher renaissancistische Haltung in der Verwendung von Gemmen bietet Lit. 356 Fr. Matz 1939 145, um 1510 wird ein Kameo mit Kaiserbildnis wieder für ein Mindener Vortragekreuz verwendet.

    Die Anbringung auf Buchdeckeln und Reliquiaren muß nicht Christianisierung vor allem bedeuten, sondern Einbindung kostbarer Einzelstücke in ein Ganzes, Verwendung isolierter Stücke nach Art von Sammlern aller Zeiten in einem neuen Zusammenhang, der das alte Stück mit schützen und bwahren hilft.

    Zu beachten ist auch, daß diese Zeiträume in einem ganz anderen Verhältnis der Nähe und Ferne zur Antike stehen, als die neueste Zeit, die von ihrem Abstand, ihrem Verhältnis und Verständnis das der älteren Zeit falsch beurteilt. Jener standen nicht nur weniger Denkmäler zur Verfügung, die seither durch Ausgrabungen wiedergewonnen sind, sondern auch mehr, die sich noch erhalten hatten. Die Neuzeit muß sich für die Epoche Karls selbst mit Resten der Kenntnis begnügen, und ohne die Vermittlung durch die karolingische Zeit wären der Neuzeit nicht wenige Schriften des Altertums unbekannt.

    Für die Beurteilung des Gemmensammelns und der Nachahmung und für die Frage der Christianisierung kommt viel auf eine genaue Einordnung des Einzelfalles an. Das Mittelalter ist keine Einheit. Die Annahme unkritischer befangener Gläubigkeit trifft keineswegs immer zu. Wer einen völlig zusammenhängenden Entwicklungsgang mittelalterlicher Gemmenkunst konstruiert, verbaut sich damit nicht unwichtige Einsichten in den Stoff selbst. Es kommt deshalb zu Ausnahmen, wie dem Florentiner Stadtsiegel. Dabei liegt allein schon in der Feststellung, daß solche Steine im 11.—12. Jh. häufiger vorkommen als im 14.—15. Jh. ein wichtiger Ansatz. Die Steine werden doch nicht selten, weil die Zufuhr alter Stücke nachläßt, sondern das Interesse, wenn auch nicht ganz erlischt, so doch, auch an der Nachahmung abnimmt, zumal solche isolierten Kraftzellen zur Wesensart gotischen Schmuckes nicht mehr passen, während sie für romanische Zeit geradezu typisch sind (vgl. auch die Wiederaufnahme solcher Schmuckformen in Minden 16 Jh.).

Die magische Bedeutung, die geschnittene Edelsteine zu allen Zeiten bis heute und auch im Mittelalter haben, ist unterschätzt, vgl. u. a. Lit. 290 M. Pieper 1933 54.

So sehr weiterhin für das Interesse an antiken Gemmen auch andere Gründe maßgebend werden, so läßt sich doch für die Zeit des Formstudiums im 15. Jh. noch Ähnliches beobachten.

Für die Geschichte der Gemmen in der neueren Zeit muß auf die Literaturübersicht verwiesen werden. Lit. 362 O. Fischel 1918 verfolgt ein Gemmenmotiv (das sich mit den Zähnen am Knie des linken erhobenen Vorderbeines schubbernde Pferd) über Tizian, Varotari und van Dyck bis zu Romney. Lit. 390 A. Halo 1912 307 bemerkt die Wiedergabe einer antiken Gemme mit Amor und Psyche auf Goliaths Helm bei Donatellos David. Vgl. Anm. IV 18. Gemmenstudien bei Leonardo Lit. 531 H. Polak 1951 und bei Rubens Lit. 696 Chr. Norris 1948, vgl B. Paris. Bezeichnende Beispiele für die Benutzung von Gemmen als Schmuck von Gegenständen bieten die Deckelpokale des Grünen Gewölbes Dresden aus dem Anfang des 18. Jh., vgl. J. L. Sponsel Leipzig 1928 2 284 Taf. 67. Unter anderem weist A. J. Caddle, Recent discoveries at the Wedgewood Factory Burlington Magazine 8 1905/1906 257—264 auf die häufige Benutzung von Kameen im späteren Kunstgewerbe. Zu Pichler Anm. III 52. Lit. 360 M. Maximowa 1928 300—304 berichtet von der Umarbeitung einer antiken Gemme um 1815.

17. K. Lange, Münzkunst des Mittelalters Leipzig 1942 53 Taf. 6; Silberpfennig Karolus Imperator Augustus Abb. 1; Lit. 72 F. Kampers 1928 221—222.
18. Lit. 306 H. Naumann 1926; vgl. auch Lit. 4 Th. Zielinski 1935 361—371, dagegen Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 235—236 noch unterschätzend.
19. 812 im Todesjahr des Herzogs Wilhelm läßt Karl der Große antike Ausstattungsstücke aus Nimes und St. Guilhem le Desert überführen.
20. Lit. 19 L. Curtius 1921 246.
21. Lit. 61 W. Haftmann 1939 70—71 122 124.
22. Lit. 226 G. Gansauge 1938 77—78.
23. Vgl. zuletzt Lit. 295 W. Neuss 1941 113—140.
24. Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 264 zitieren E. Römer, Dürers ledige Wanderjahre. Jb. d. Pr. Kunstsammlungen 48 1927 77—120. Vgl. Anm. II 9.
25. Lit. 315 E. Holler 1922 84—89; weitere Einzelheiten bei Lit. 254 G. Zappert 1850 767; Lit. 125 W. Weisbach 1918 145; Lit. 321 E. Onesti Calzecchi 1938 Taf. 36—39; Lit. 61 W. Haftmann 1939 70—71.
Die wichtigen Beiträge Lit. 342 K. Simon 1934 53—72 werden mit übergroßer Zurückhaltung vorgebracht. Für das Gebiet der Plastik ist besonders auf Lit. 317 W. Fr. Volbach 1932 hinzuweisen, die Ausstrahlung in die spätere kampanische Kunst wird mit dargestellt. Vgl. Anm. III 37.
26. Lit. 881 R. Delbrueck 1932.
27. U. a. Lit. 311 Ch. H. Haskins 1920 603—615.
28. Lit. 180 A. Alföldi 1935 158.
29. Lit. 72 F. Kampers 1928 208—229 unter nachdrücklichem Hinweis auf Kantorowicz. Vgl. Lit. 73 und 74.
30. Lit. 268 R. Bernheimer 1931 gibt wertvolle, methodisch wichtige Hinweise, die von der weiteren Forschung nicht ausreichend verarbeitet worden sind.
31. Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 1 80—81 weist bereits darauf hin, wie sehr die Mosaiken des 12. Jh. der Antike verpflichtet sind.
Lit. 327 F. de Mely 1906 62—77 hat vor K. Simon wichtigen Stoff, insbesondere für die Künstlerinschriften des 12. Jh. geboten, der Aufsatz ist in der neueren Literatur kaum beachtet worden. Zahlreiche Beispiele bei W. Biehl, Toskanische Plastik des Mittelalters. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz NF 2 Leipzig 1926 u. a. bes. Taf. 40, 57, 82, 86.
32. Ein schlagendes Beispiel für die Stellung des Nordens ist das von Lit. 343 R. K. Donin 1915 28—29 behandelte Hauptportal der Pfarrkirche in Tulln. So wie im 16. Jh. die Aufnahme der Antike in Abhängigkeit von italienischer Kunst vor sich geht, so zeigt sich Ähnliches womöglich noch deutlicher im Mittelalter: im Süden Nachahmung der Antike, im Norden Nachahmung der Antike in der Vermittlung des Südens und unter Benutzung der bereits gewonnenen Ergebnisse.
Zu den oft behandelten Figuren am Sarkophag Clemens II. im Bamberger Dom vgl. u. a. Lit. 19 L. Curtius 1921 251.
33. H. P. Mitchell, Some enamels of the school of Godefroid de Claire. Burlington Magazine 35 1919 IV 92—102 V 217—221; M. Dvorak Denkmalkultus und Kunstentwicklung. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte München 1929 259; Lit. 339 E. F. Jacob 1932 14—15; Lit. 340 L. Voss 1932 140; Lit. 61 W. Haftmann 1939 61, 71. Vgl. Anm. III 5.
34. Bezeichnend ist, daß für die Unterscheidung spätantiker und romanischer Arbeiten Schwierigkeiten aufgetreten sind, vgl. die Besprechung von Lit. 330 H. v. Schoenebeck 1932 durch H. Buchthal 1938 204 im Anschluß an Lit. 332 W. Horn 1937. Vgl. Anm. IV 10.
35. Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 228 schätzen die Leistung romanischer Zeit zu niedrig ein, wenn sie vor allem darauf hinweisen, daß die antiken Inhaltes nicht mit aufgenommen würden. Viel dringlicher für die abendländische Kultur war es, am Beispiel der antiken Kunst die Formensprache bildender Kunst überhaupt erst zu erobern

Anmerkungen zu Kapitel III

und sich zu eigen zu machen. Daß die formalen Probleme auch der Reliefdarstellung noch viele Schwierigkeiten boten, zeigt ein Blick auf die Reliefs von Schöngrabern Lit. 344 K. A. Novotny 1940 64—66, die übrigens durchaus auch den ikonographischen Gehalt übernehmen. (Zum gleichen Thema des Ixion vgl. später Riccio Lit. 479 L. Planiscig 1927 83.) Gleich zwei romanische Genien mit gesenkter Fackel finden sich an der Fassade des Domes Modena (Wiligelmus um 1170) Abb. 6—7. A. Venturi, Storia dell' arte italiana 3 Arte romanica Mailand 1904 142—143. Die Vielfalt der Quellen auch der Inhalte romanischer Kunst wird u. a. in den Studien Lit. 269 D. Jalabert 1935 und Lit. 272 D. Jalabert 1938 deutlich: Im Romanischen mündet die Ikonographie vieler Räume und mehrerer Jahrtausende.

36. Ein wichtiges monumentales Beispiel Engelstatue um 1200 Baptisterium Parma Abb. 10 A. Venturi, Storia dell' arte italiana 3 Arte romanica Mailand 1904 299.
Lit. 173 G. Barmeyer 1933 weist auf die Quellenbedeutung antiker Sarkophagplastik für die Figurentrachten des 12. Jh. Vgl. Anm. IV 10.

37. Vgl. u. a. A. Venturi, Storia dell' arte italiana 3 Arte romanica Mailand 1904 554, 557. (Abb. 8—9). Vgl. Anm. III 25—29.

38. Eine Fülle von wichtigen Angaben für Italien in der gehaltreichen Studie Lit. 316 O. v. Kutschera-Woborsky 1918 1—43, vgl. auch für Frankreich Lit. 334 M. Durand Lefebvre 1937 bes. Besprechung von J. Adhemar 1938 145.

39. Vgl. wertvolle Ansatzpunkte bei Lit. 259 G. Weise 1935 178—181, ferner die Besprechung von Ch. Picard zu Lit. 337 J. Adhemar 1937 auch zu Villart de Honnecourt (die von Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 266 vertretene Auffassung von einer unbestimmten ahistorischen Distanz dieser Zeichnungen zur Antike erledigt sich schon durch die Studien von Hahnloser).

40. Trotz häufiger Behandlung noch keine wirkliche Klärung, vgl. u. a. J. Baum, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien Stuttgart 1920 11—12; F. W. Wenke, Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1921 118—122; Lit. 39 Fr. v. Bezold 1922 52; Lit. 572 P. Brandt 1925 108—109; Lit. 323 H. Tietze 1930 57; Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 263—264; Lit. 331 H. U. Schoenebeck 1935 23—29.

41. Am wichtigsten Lit. 135 W. Pinder 1928.
Zu Karyatide und Atlant vgl. Lit. 337 Ch. Seymour 1944 163—182 und den Hinweis im Vorwort.
Der Mangel an ikonographischen Einzelstudien ist besonders fühlbar, vgl. Lit. 53 St. Pigott 1938 323—331 und die hierzu gehörige Bemerkung der Besprechung von J. Adhemar zu Lit. 224 D. Krenker 1932.

42. Vgl. u. a. Lit. 177 M. Wegner 1935 43—50.

43. Lit. 702 K. Simon 1934 85.

44. Zur Trajanssäule Lit. 61 W. Haftmann 1939.
8. Jh. Der erste Bericht zur Trajanssäule im Itinerar eines Mönches von Einsiedeln (Haftmann 70—71).
Nach 1000 Vorbild der Bernwardsäule Hildesheim Dom. Lit. 62 W. Haftmann 1939 151—158.
1162 actum zur Trajanssäule ... sed ut est, ad honorem totius populi romani integra et incorrupta permaneat dum mundus duret sic ejus stante figura. Qui vero eam minuere temptaverit, persona ejus ultimum patiatur supplicium et bona ejus fisco applicentur Lit. 326 A. de Boucard 1911 241. Ähnliche Verordnung schon 1119 für die Marcussäule Lit. 39 Fr. v. Bezold 1922 48.
12. Jh. Mirabilia Würdigung der Trajanssäule (Haftmann 71), späteres Mittelalter Sagen und Flucherzählungen, 15. Jh. erst wieder humanistisches Interesse (Haftmann 75—76, 84—85). Donatello, Studium der Trajanssäule Lit. 389 Fr. Burger 1907 6—9,
seit Ende 15. Jh. breite Entwicklung des Säulenmonuments als Wahrzeichen, Gerichts- und Schandsäule, Ehrensäule, Abb. 13—18, Madonnen- und Heiligensäule, besonders im Barock (Lydia Baruchsen, Die schlesische Mariensäule, Ursprung, Wesen und Beziehungen zu verwandten Denkmälergruppen Breslau 1931 Bespr. W. Born, Die Denkmalpflege 35 7 1933 75—76), Siegessäule (Haftmann 151—152).
Säulenmonument auf Cassonebildern des Quattrocento zur Kennzeichnung antiker Themen (Haftmann 102), besonders als Bestandteil von Rombildern (Haftmann 105—106).
Von Mantegna bis ins 16. Jh. (Haftmann 106—108) Lit. 435 M. Macrea 1937 77—116.
1467 Zeichnungen nach der Trajanssäule in Chatsworth Lit. 436 S. A. Strong 1913 174—183.
Signorelli Studium der Trajanssäule Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 1. 172—173.
Zeichnung von Giuliano da Sangallo Sockel der Trajanssäule Lit. 467 C. v. Fabriczy 1902 202.
1515 Einzug Leos X. in Florenz, Nachahmung der Trajanssäule auf dem Markt Lit. 515 E. Müntz 1881 605.
Um 1515 Stich des Meisters von 1515.
An weiteren Einzelheiten zur Geschichte der Trajanssäule und ihrer Wirkung seien noch notiert:
1541 Abgüsse von Reliefs für Franz I. von Primaticcio (Macrea).
Um 1560 Zeichnung von Dosio Florenz Uffizien C. Ricci, Il mercato di Trajano Rom 1929 9.
1589—1590 unter Sixtus V. gründliche Instandsetzung (auch der Marcussäule) durch den Architekten Fontana und die Bildhauer Silla Longi, Matteo Castello, Leonardo Sormani, Flaminio Vaccha und Pietro Paolo Olivieri, als Schätzer tätig Jo. Bapta. Bianchi, Pietro della Mota, Gilio Fiamengo. Lit. 434 Fr. Cerasoli 1896 183—184.

Um 1640 für Paris Abgüsse von 70 Reliefs. Lit. 665 E. Magne 1913 214—232.
Um 1669 weitere Abgüsse für Ludwig XIV. Lit. 649 E. Michon 1913 26 44. Danach Stichausgabe von Andrea Morell Amsterdam 1752 (Macrea 103).
Nach 1690 Vorhaben des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, die Trajanssäule insgesamt originalgroß im Abguß aufzustellen. K. Lohmeyer, Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barock. Wiener Jb. f. Kunstgesch. 5 1928 169.
Benutzung für Trauergerüste, Triumphbogen u. a. im Barock, meist in Verdoppelung des Motives (so schon Berninis Plan einer Versetzung der Trajanssäule! vgl. Lit. 61 A. Munoz 1917 48—49), häufig, u. a.
1711 J. B. Fischer von Erlach Trauergerüst für Kaiser Joseph I. Stich. W. Weisbach, Die Kunst des Barock. Propyläenkunstgeschichte 11 Berlin 394 523 Abb. 13.
J. B. Fischer von Erlach Entwurf zu einem Triumphbogen Wien Albertina Lit. 134 J. H. Schmidt 1939 378.
J. B. Fischer von Erlach Wien Karlskirche, die Säulen mit den Taten des Hl. Borromäus, Bildhauer Mader 1724 bis 1730 Abb. 14 W. Hager, Die Bauten des deutschen Barock Jena 1942 Taf. 9. Pariser Festdekor von Servandoni 1739, P. Zucker, Die Theaterdekorationen des Klassizismus Berlin 1925 Taf. 1.
1774—1780 Nachbildung der Trajanssäule von Louis Valadier und Balthasar Hecker mit silber-vergoldeten Reliefs 1783 für München erworben, 1786 von Goethe besichtigt. Lit. 779 H. Pallmann 1902 185.
Klassizistische Nachahmungen der Denkmalsform.
Um 1794 Fr. Weinbrenner Entwurf für ein Denkmal auf die Schlacht bei Roßbach Abb. 15 A. Valdenaire, Fr. Weinbrenner, sein Leben und seine Bauten 2.A. Karlsruhe 1926 31.
Um 1799 Fr. Weinbrenner Entwurf zu einem Nationaldenkmal für die französische Republik, um 1799 für ein in Bordeaux geplantes Denkmal Abb. 16 (Valdenaire 68).
1806—1810 Paris Vendomesäule Bronze. Abb. 17 Jacques Goudouin und J. B. Lepere. G. Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Propyläenkunstgeschichte 14 Berlin 1925 168, 496.
1829 Stich des Entwurfes von K. Fr. Schinkel für ein Denkmal Friedrichs II. Abb. 18 Lit. 241 H. Lossow 1936 299.
Ph. Hofer, Montferrand and the Alexandrine Column at Leningrad GdBA 86 6 26 1944 (929—934) 333—348.
1861—1862 Neue Abformung der Trajanssäule auf Veranlassung Napoleons III. (Macrea 103).
Die Säulen des 19. Jh. in Berlin, München, Brüssel, Darmstadt, Stuttgart u. a.

45. Der Dornauszieher ist oft behandelt worden (vgl. Literaturübersicht und eine große Zahl von in der Literatur angegebenen weiteren Zitaten, die hier nicht wiederholt werden), allen Bearbeitungen fehlt es aber in empfindlicherWeise an Übersicht über den verstreut veröffentlichten Stoff (vgl. noch R. Kekule von Stradonitz in Museum 1 41 und 2 45—48). Werke der letzten Jahrhunderte sind nur gelegentlich erwähnt worden, Lit. 898 W. Deonna 1930 90—97 bietet wenig mehr als eine Zusammenstellung von Notizen. Eine weitgreifende Betrachtung für das 15. bis 17. Jh. findet sich bei Lit. 910 E. Kieser 1938 99—111.

46. Neuere Kopien des Dornausziehers:
Paris Louvre Abguß des kapitolinischen Spinario 1540 für Fontainebleau Park, später im Park von St. Cloud Lit. 898 W. Deonna 1930 90—97.
1557 erhält der Kardinal Giovanni Ricci von Montepulciano die Erlaubnis, die Statue eines Dornausziehers zu exportieren Lit. 431 E. Rodocanachi 1913 180. Nach einem Bericht von 1568/1569 an Maximilian II. wird eine (möglicherweise mit der eben erwähnten identische) Dornausznehmerstatue als Geschenk des Kardinals Ricci nach Deutschland transportiert. Lit. 850 A. Michaelis 1890 63. Ein Züricher Brunnen, dt. Arbeit um 1560/70 mit Kopie des Spinario, jetzt Landesmus. P. Meintel, Schweizer Brunnen Frauenfeld 1931 (Die Schweiz im dt. Geistesleben 16) 92—93.
Einen großen Spinario, ehemals Sammlung W. v. Pourtales, Berlin erwähnt W. Bode, Florentiner Bronzestatuetten in den Berliner Museen. Jb. d. Pr. Kunstslgen 23 1902 67.
1575 liefert Guglielmo della Porta eine Bronzekopie des Spinario an den Herzog von Parma Lit. 469 G. Gronau 1918 198—199.
Dornauszieher Florenz Galerie Lit. 913 J. de Witte 1882 130 Lit. 879 B. Graef 1894 120.
Um 1775 stellt Falconet, da Versuchsgüsse zur Vorbereitung des Reiterdenkmals Peters I. veranstaltet werden müssen, u. a. eine Kopie des Dornausziehers her. E. Hildebrandt, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet 1716—1791 Zur Kunstgeschichte des Auslandes 63 Straßburg 1908 61.
Von Ramey Marmorkopie 1786 Rom (Deonna); von Chapu Marmorkopie 1858 Rom (Deonna).

47. Vier Bleistiftzeichnungen von A. Menzel nach dem Dornauszieher Castellani gelegentlich seiner Ausstellung in Berlin Abb. 25—27 Lit. 914 E. Curtius 1880 19—22 vgl. Bemerkung bei O. Waser: Zur Gruppe der Tyrannenmörder JdI 37 1922 1924 AA 1922 153—160.

48. Vgl. Lit. 909 Th. Zielinski 1884 73—117.
P. A. Wagner, Tonmodell zur Figur im Hofgarten Veithöchheim um 1771 Abb. 23 G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko Darmstadt 1914 Leipzig 1914 2. 663 Nr. 1141, eine Lösung, die wohl ohne direkten Zusammenhang mit dem bei Lit. 902 Fr. Baumgarten 1904 7 Abb. 10 abgebildeten Wandgemälde diesem im

Anmerkungen zu Kapitel III

Stellungsmotiv frappant ähnlich ist, zugleich in losem Zusammenhang mit dem ikonographischen Thema des Christus an der Martersäule steht.

G. Eberlein, Marmorstatue manieristisch-dekorative Variation auf das Thema Abb. 24 P. O. Rave, Deutsche Bildnerkunst Nationalgalerie Berlin 1929 127.

49. E. Curtius, Die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen. Philol. und hist. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften Berlin 1876 1877 139—172 (vgl. Kleine Schriften 2 127—156), für das Allgemeine; zur kunstgewerblichen Verwendung des Dornausziehers Lit. 911 A. Heron de Villefosse 1905 299—302, Gefäßdeckelhebel.

50. Sitzendes nacktes Mädchen Wandmalerei aus Hall in Tirol um 1480 Innsbruck Mus. V. Oberhammer Deutsche Kunst 7 Tf. 8a. Venus Dornausziehерin Marcanton Stich Lit. 503 H. Thode 1881 29.

Venus sich abtrocknend Marcanton Stich Lit. 503 H. Thode 1881; Lit. 910 E. Kieser 1938 104—105 B. Luini Venus im Bade Mailand Brera (Kieser 103—105).

Venus sich abtrocknend, Bronzestatuette eines niederländischen Künstlers in Italien, Ende 16. Jh. W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance 3 1907 Taf. 215.

Maratta? Amor zieht Venus einen Dorn aus dem Fuß, Zeichnung. I. Budde, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1930 33 Nr. 228 (191).

Antoine Watteau Badende Abb. 29 Zeichnung Wien Albertina 298 Die Handzeichnungen der Albertina 4. Baigneuse, französisch 18. Jh. Paris Sammlung Ganay-Ridgeway Les Arts 8 96 1901 16 24.

Elfenbeinstatuette Dornausziehерin (vor 1786) als Gegenstück zu einem Dornausziehерknaben Frankfurt/M. Museum Lit. 916 K. Woelke 1914 24—25.

J. B. Pigalle Dornausziehерin (vor 1786) Paris Musee Jacquemart Andre. A. Michel, La sculpture au Musee Jacquemart Andre 2. 17.—18. s. GdBA 56 IV 11 1914 1 62—64; Porzellangruppe Meißen: Die Pflege des Zipperleins.

Eine Linie von dem Marmor der Uffizien Florenz über Adriaen de Vries bis zu Gainsborough bei Graham Sawyer, A note on Th. Gainsborough and A. de Vries. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 1951 (1/2) 134 (vgl. Anm. IV 9).

Kupferstich von Gelee nach Gemälde von Hersent Daphnis und Chloe Abb. 30 M. v. Boehn, Das Empire Berlin 1925 299 R. Schadow Sandalenbinderin München Neue Pinakothek Abb. 28.

1928 Alfred Thiele Sitzende H. Nachod, Alfred Thiele Leipzig 1925—1928 10, 13 Nr. 19—20.

51. Lit. 916 K. Woelke 1914 und 1917.

52. Gemme von Pichler Anfang 19. Jh. Lit. 358 G. Lippold Taf. 147 6.

53. Die wichtigen Hinweise von Lit. 901 C. Aldenhoven 1896 173—174 (vgl. auch Lit. 256 L. Friedländer 1897 388) blieben fast unbeachtet.

Der Dornauszieher ist in der Miniaturmalerei und Plastik des 11.—12. Jh. ziemlich häufig, die Zahl der bisher bekannten Werke wird sich bei weiterer Nachsuche noch stark erweitern. G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei 1913 Text 18; Lit. 906 O. Koseleff 1934 26—27 gibt eine Liste von Märzdarstellungen und isolierten Dornausziehерfiguren. Lit. 334 M. Durand Lefebvre 1937 207 weist insbesondere auf die Beispiele aus Südwestfrankreich hin und betont den Zusammenhang mit den provinzial-römischen Terrakotten. Lit. 905 J. C. Webster 1938 und die Besprechung von Meyer Schapiro 1941 131—137 bringen einige weitere wichtige frühe Nachweise für Buchmalerei und Plastik aus Italien und Frankreich.

54. Lit. 322 H. Horvath 1936 29—34 behandelt einen aufschlußreichen Fall der Verquickung des Dornausziehers mit anderen Motiven.

55. Ostafrikanische Kleinplastik Ein Mann, sich einen Sandfloh ausziehend. W. Hausenstein, Barbaren und Klassiker München 1922 Taf. 61.

56. Abb. 20 Gute Abbildung bei Heribert Reimers, Burgundisch-alemannische Plastik Straßburg 1943 241 Abb. 347.

57. Lehrreich ist hierfür ein Vergleich des Dornausziehers mit der Bronzestatuette ehem. Sammlung Castiglioni Abb. 21 Lit. 484 L. Planiscig 1923 23 Nr. 18.

58. Außer den Stücken in Magdeburg, Grandson Abb. 20 (vgl. Anm. III 56), Freiburg, Parma und Wien (vgl. Anm. III 60) sind, besonders aus dem 12. Jh. noch folgende zu erwähnen: Weissendorf, H. Karlinger, Roman. Pl. 1924 141; Zürich: Großmünster Vorhalle, H. Hoffmann, Der Kreuzgang des Großmünsters in Zürich, Mitt. d. Antiquar. Ges. Zürich 32 1938 Neujahrsblatt 102; Vezelay: Portal, Pisa: Porta, Lucca: Taufstein, Ravello: Kapitell, Perugia: Brunnen Lit. 915 R. Noll 1927 67—77 hat die bis dahin erreichte Kenntnis zusammengefaßt, seine Übersicht beruht im wesentlichen auf der wertvollen Studie Lit. 902 Fr. Baumgarten 1904 1—15. Auf die neueren Einzelbeiträge, besonders von Koseleff und Durand Lefebvre ist bereits in Anm. III 53 hingewiesen worden. O. Lehmann-Brockhaus, Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jh. Röm. Jb. f. Kunstgesch. 6 1942/44 Wien 1946 257—428 bringt zwei wichtige Beispiele des 12. Jh. von vor Ecken gestellten, wieder zur Vollplastik drängenden Dornausziehern an Kanzeln: Moscufo 309—310 Abb. 284—285 und Cugnoli St. Stefano 311 Abb. 286.

59. Lit. 904 G. M. Rushfort 1919 22—24, 49 Zur Benennung als Fedele vgl. Lit. 899 E. Brizio 1874 63—64.

60. Abb. 19 H. Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Österreichische Kunsttopographie 23 Wien 1931 121—123.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL IV

1. Lit. 910 E. Kieser 1938 100 und Lit. 28 Fr. Wichert 1907.
2. Vorwürfe mit ähnlich komplizierten Bewegungsmotiven bevorzugt das spätere Mittelalter auch sonst als Studienobjekt. Vgl. die einer hellenistischen Figur nachgebildete Gestalt des Adam in einer Miniatur Paul von Limburgs in den Grandes heures du Duc de Berry Lit. 562 F. v. Duhn 1885 1—7. Lit. 337 J. Adhemar 1937 Besprechung von Ch. Picard 1938 302 (die Gallierfigur des Museums Aix kann übrigens hier nicht als Vorbild gedient haben, da sie offenbar im 18. Jh. aus Rom nach Paris importiert wurde und erst im 19. Jh. nach Aix kam; vgl. B. Aix).
3. Umfangreiche Nachweise bei Lit. 910 E. Kieser 1938 101—103, 105. Ein französischer Beleg, Holzschnitt aus Gringoire, Le Chateau de Labour Paris 1500/1501, angekleideter Mann auf dem Bettrand, strumpfausziehend, steht ganz in der Tradition des Quattrocento. Abb. Ch. Holme, A history of woodcut London 673 Abb. 414.
4. Lit. 910 E. Kieser 1938 99—100.
5. Eine große Reihe von Nachweisen bei Lit. 898 W. Deonna 1930 90—97, weitere Belege bes. bei Lit. 483 L. Planiscig 1924 und Lit. 860 L. Planiscig 1914 (vgl. zu der Wiener Kleinbronze aus der Ambraser Sammlung Lit. 913 J. de Witte 1882 128).
   Einzelstücke 15.—16. Jh. noch: G. Campagna Modena Galerie Estense.
   Padua Mitte 15. Jh. R. Cl. Catroux, La Collection Ch. Haviland Revue de l'art ancien et moderne 42 1925 270 273.
   Padua Ende 15. Jh. Venedig Museo Correr L. Planiscig, Piccoli bronzi italiani del Rinascimento. Coll. Art. minori Mailand 1930 95 Nr. 164 und Padua Anfang 16. Jh. Florenz National-Museum (ebenda 95, Nr. 163) Von Severo da Ravenna als Tintenfaßdekor Klosterneuburg Stift Lit. 481 L. Planiscig 1935 83—85; eine Kleinbronze steht auf dem Tisch im Gemälde von Bronzino um 1540 Bildnis eines Unbekannten Florenz Galerie Corsini Lit. 541 B. Schweitzer 1918 57, Lit. 910 E. Kieser 1938 104.
   Florenz 15. Jh. G. Migeon, La Collection de G. Dreyfus Les Arts 7 73 1908 22, 26; Florenz Anfang 16. Jh. Lit. 912 G. Migeon 1909 95—97, G. Migeon, Les accroissements du Louvre Les Arts 9 97 1910 16 18. Eine Terrakotte Paris Mus. Jacquemart André: Martin Weinberger A bronce statuette in the Frick collection, GdBA 94 6 39 1953 (999) 103—114. Vgl. Lit. 912 J. Breck 1932.
6. Lit. 168 J. J. Tikkanen 1912 für Dornauszieher und dornausziehерähnliche Beinstellungen 166.
7. Die bei Lit. 910 E. Kieser 1938 101—102 offen gelassene Frage kann von hier aus geradezu als falsch gestellt bezeichnet werden.
8. Berlin, St. Museen: weitaus das Bedeutendste, was die neuere Plastik aus dem Vorwurf zu machen wußte (Lit. 910 E. Kieser 1938 99). Abb. Lit. 479 L. Planiscig 1927 97 103—105 Abb. 95; vgl. die für die Frage Kunst und Natur die das späte 19. Jh. kennzeichnende Bemerkung zum Dornauszieher bei Lit. 729 Br. Schröder 1924 41.
9. Das hellenistische Werk charakterisiert sich durch die Fülle der antiken und späteren Betrachtungsergebnisse. Lit. 908 A. Aubert 1901 65 67 hebt die in ihm beschlossene Vermischung von Kunststudium und Naturstudium hervor. Beispiele für das 16.—17. Jh. bei Lit. 503 H. Thode 1881 24; E. Jacobsen, Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz. Repertorium f. Kunstwiss. 21 1898 261, bei Lit. 426 E. Jacobsen 1904 251—252, Lit 28 Fr. Wichert 1907 26—27, zahlreich bei Lit. 910 E. Kieser 1938.
   Michelangelo hat in der Sixtinischen Kapelle zum Dornauszieher und zu zahlreichen anderen Themen neue Bewegungsstudien geboten. Abb. 79. Die Bedeutung der Sixtina für das weitere Künstlerstudium erfährt gerade in ihrer Vorbildlichkeit als Wettstreit mit der Antike und als Aufbereitung der Werte antiker Plastik eine besondere Begründung. Ein Dornauszieher auf einer Architekturzeichnung Leonardos, Windsor, Fr. Malaguzzi-Valeri Publ. Ist. Stud. Vinc. 5 1924 97/68.
   Die höchst wichtige Zeichnung nach einem Knaben als Modell in der Stellung des Dornausziehers um 1601/1603 London British Museum, Abb. 141, abgebildet bei G. Glück und Fr. Haberditzel, Die Handzeichnungen von P. P. Rubens Berlin 1928 Taf. 27 von Kieser ausführlich, aber nicht ausreichend behandelt. Vgl. Anm. V 47 VII 45.
   Im Zusammenhang mit Modellstudium bei Ph. Veit 1841 Hschn. Graeff sc. Leipzig Mus. Graph. Slg. Inv.Nr. 5871. Vgl. noch den A. de Vries zugeschriebenen Terrakottabozzetto Venedig Mus. Marciano (A. E. Brinckmann, Barockbozzetti 3 Frankfurt/M. 1925 20 Taf. 5. Vgl. Anm. III 50.
10. Zahlreiche Angaben bei C. Robert, Corpus der Sarkophagreliefs.
    Sarkophagvorbilder, besonders auch altchristliche Sarkophage, für St. Gilles Lit. 329 R. Hamann 1934 282 bis 283, Nachweis von Sarkophagstudien für Arles St. Trophimes Lit. 795 G. Rodenwaldt 1940 607. Vgl. Anm. III 34 III 36.
    Sarkophag und Kraterrelief Pisa von Nicolo Pisano um 1260 benutzt Lit. 337 J. Adhemar 1937 Besprechung Ch. Picard 1938 302 vgl. Lit. 873 Fr. Hauser 1889 16 46—47 und Fr. Winter, Über ein Vorbild neuattischer Reliefs 50. Winckelmannsprogramm Berlin 1890 123. Die Fortitudo der Kanzel von Nicolo Pisano

Anmerkungen zu Kapitel IV

mit einer Figur aus dem Herkulessarkophag Rom Nationalmuseum verglichen: von Belang die mehrfachen Achsenbezüge, die verschiedene gleichzeitige Tätigkeit der Gliedmaßen und die dadurch bestimmte Körperhaltung Lit. 449 K. v. Tolnai 1933 108, Einfluß von Sarkophagplastik auf Giovanni Pisano Lit. 325 R. Papini 1933 113—123, Lit. 381 G. F. Hill 1905 297—303 (vgl. Bemerkung von A. Hekler, Studien zur römischen Porträtkunst. Österr. Jhh. 21—22 1922/1924 1924 177—178).
Lit. 381 G. F. Hill 1929 27 gibt für Zeichnungen Pisanellos Paris Louvre benutzte Sarkophage an.
Nachweise von C. Robert für die Abhängigkeit von Einzelheiten der dekorativen Bildnerei am Triumphbogen Alfons I. Neapel Castel Nuovo Lit. 396 C. v. Fabriczy 1902 15—16, andere Nachweise unter Betonung der Tatsache, daß die in Neapel arbeitenden Bildhauer sich an antike Reliefs in Rom hielten, und mit methodisch wichtigem Hinweis auf die aus der Benutzung gleicher antiker Motive zu erschließenden Zusammenhänge des Künstlerkreises (Francesco di Giorgio und Lucio da Laurana) Lit. 397 Chr. Huelsen 1910 229—230.
Sarkophagstudien Donatellos, zahlreiche Angaben bei Lit. 389 Fr. Burger 1907 3—10, einzelne Nachweise Lit. 392 M. Escherich 1908 522—527, Lit. 403 A. L. Forthingham 1909 39.
Giuliano da Sangallo Lit. 389 Fr. Burger 1907 9.
Bertoldo Florentiner Reiterrelief Lit. 969 M. Wegner 1940 144.
Zeichnung von Jacopo de Barbari Lit. 557 P. du Colombier 1930 29. Vgl. Anm. VIII 3.
Benutzung eines Amazonensarkophages durch Michelangelo Lit. 389 Fr. Burger 1907 12, Studien Michelangelos nach Florentiner Sarkophag mit dem Fall Phaetons in einer Leonardo Cungi zugeschriebenen Kopie erhalten Florenz Uffizien 17351 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 254 Nr. 346. Vgl. Anm. VI 41.
Jean Goujon Lit. 557 P. du Colombier 1930 26—30.

11. Raffael Drei bacchische Gestalten Wien Albertina 167 isolierende Figurenstudien nach Relief, Parisurteil Lit. 103 O. Jahn 1849 67—69, die Galathea der Farnesina Lit. 523 H. Weizsäcker 1938 231—242, andere Studien Raffaels nach Sarkophagen vgl. C. Robert, Sarkophagreliefs III 2 63 196, Motive der Loggien nach dem Krater Pisa Campo Santo Lit. 873 Fr. Hauser 1889 16—17.
12. Nach einer Nereide des Meergöttersarkophags Pisa Campo Santo, von großem Interesse der Nachweis der anregenden Kraft eines motivischen Einzelzuges, Unterschlagen des rechten Beines (Der rechte Unterschenkel wird mit auswärts gekehrtem rechten Fuß unter die linke Wade geschoben) Lit. 537 L. Curtius 1938 240; mit aufschlußreichen Einzelbeobachtungen wird ebenda 239—240 der Nachweis erbracht, daß Tizians Grablegung Paris Louvre auf das Fragment des Meleagersarkophages Rom Kapitolin. Museum zurückgeht.
13. Für die spätere Zeit z. B. u. a.
Giulio Romano Lit. 535 H. Dollmayer und Fr. Wickhoff 1901 Poussin Lit. 664 S. Ch. Emmerling 1939. David Lit. 716 E. Bonnardet 1938 Feuerbach Lit. 826 Br. Schröder 1924.
14. Nach einem römischen Nereidensarkophag (unter Napoleon in Paris) Benutzung bis in das Motiv des in ein Gewandstück gewickelten Ellenbogens Lit. 717 J. Blum 1936 3—11. Vgl. Anm. III 32.
15. Es muß hier davon abgesehen werden, auf die sehr umfangreiche Literatur zu den fast nur auf den archäologischen Quellenwert untersuchten Musterbüchern vom Codex Escurialensis bis zum Skizzenbuch Tresham einzugehen.
16. Es ist nur sehr bedingt richtig und in vielen Fällen geradezu falsch, wenn in der Nachfolge zu den bei Lit. 255 A. Springer 1886 29 ausgesprochenen Gedanken auch in neueren Veröffentlichungen noch von einem naiven Verhältnis zur Antike und einer Benutzung antiker Werke wie der von Naturgebilden die Rede ist. Auch da, wo nicht nach Herkunft und Bedeutung gefragt wird, richtet sich die Verwertung nach bestimmten formalen Gegebenheiten und ist nicht beliebig. Die noch bei Lit. 969 M. Wegner 1940 144 gegebene Betonung des Inhaltlichen und Motivischen in der Antikennachfolge des Quattrocento vernachlässigt die formalen Beweggründe für das Antikenstudium, die sich jeweils entsprechend Zeit und Stil verändern.
Ein wichtiger Einzelfall der Vermischung von Kunststudium und Naturstudium ist die Zeichnung eines unbekannten Meisters aus dem Ende des 15. Jh. Jüngling mit Ranke Florenz Uffizien. Abb. 34.
17. Vgl. Lit. 408 Fr. Portheim 1886 266—280.
Die überragende Stellung Mantegnas und sein stilistisch von den verschiedenen Perioden des Quattrocento mit bestimmtes Antikenstudium hat Lit. 407 J. Blum 1935 zum Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung gemacht, die die wechselnde Einstellung zur Antike und die endliche Regotisierung gut verdeutlicht. Vgl. Anm. VII 38 VIII 1. Der bis zu Lit. 413 A. Petrucci 1931 immer wieder weitergeschleppte und selbst in der Besprechung von E. Kris 1934 ungerügt gebliebene Irrtum, Mantegnas Ichthyophagen seien nach einem Relief in Ravenna entstanden, zeigt, daß die schöne Abhandlung Lit. 411 R. Förster 1902 205—214 seltsam unbeachtet geblieben ist, in der die Abhängigkeit dieser späten Terrakottadekoration von Mantegna festgestellt wurde. Vgl. Anm. VI 12.
18. Vgl. Lit. 380 J. Schlosser 1897—1898 Zeichnung Pisanellos nach einer Münze des Aemilianus A. Hekler, Studien zur römischen Porträtkunst Österr. Jhh. 21—22 1922/1924 1924 177, viele Hinweise für Pisanellos Studien nach antiken Münzen und für die Medaillen der Renaissance in den einschlägigen Veröffentlichungen, u. a. J. Friedländer, Die italienischen Schaumünzen des 15. Jh. Berlin 1882; Donatello-Medaillons im Hof des Pal. Riccardi Florenz, die Darstellungen gehen z. T. auch auf Gemmen zurück (vgl. Anm. III 16). Lit. 391 E. Jacobsen 1893 58; Giovanni Antonio Amadeo Relief Pavia Certosa, Cäsarmünze Lit. 408 Fr. Portheim 1886 275;

Lit. 61 W. Haftmann 1939 103 weist auf die Auswirkung von Münzstudien in der Quattrocentomalerei hin, die Rundtempelchen der Cassoni offenbar Münzen entnommen; Florentin. Bronzestatuette nach Motiv trajanischer Münzen Lit. 490 W. Bode 1902 225—226.

Raffael Loggien Nachweis der Benutzung von Münzen Lit. 622 C. Robert 1897 74—75.

Dürer Medusa auf Holzschnitt B 151 vielleicht nach dem Vorbild archaischer griechischer Münzen Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 241; vgl. G. Habich, Die deutschen Schaumünzen des 16. Jhs. u. a. T. 2 München 1931 47 zum Einfluß römischer Münzen auf deutsche Medaillen.

Über den Einfluß der Münzkunst der Antike auf die der Neuzeit, wie überhaupt zur Kunstgeschichte der Münzen ist noch verhältnismäßig wenig gearbeitet worden. Verstreute Hinweise in verschiedenen numismatischen Werken für den Zusammenhang von Barockmünzen und solchen der Zeit Domitians Lit. 356 Fr. Matz 1939 153.

Für die klassizistische Münze und ihre Benutzung antiker Motive ziemlich unergiebig: K. H. Allendorf, Darstellungstypen und Darstellungsformen der deutschen Medaillen des Klassizismus. Diss. Göttingen Deutsches Jb. für Numismatik 2 1939/1940 9—36.

E. Delacroix Prachtvolle Zeichnungen und Lithographien nach griechischen Münzen. Ch. Martin, E. Delacroix Dessins des Maitres francais 7 Paris Taf. 34 und L. Delteil, E. Delacroix Le Peintre graveur illustré 19. bis 20. s. 3 Paris 1908 42—47.

19. Zwei Beispiele ausführlich besprochen bei Lit. 393 Fr. Schottmüller 1902 401—408:
Verrocchio Grabmal der Francesca di Luca Pitti, Frau des Giovanni Tornabuoni gest. 1477 Florenz Bargello.
Giuliano da Sangallo Grabmal Francesco Sassatti gest. 1485 Rom S. Trinita Kapelle.
Das Grabmal Tornabuoni von Shelley anscheinend für antik gehalten, ausführl. Äußerung bei I. O'Sullivan Köhling, Shelley und die bildende Kunst Salzungen 1928 168.

20. Äneasrelief Florenz Uffizien 477 um 1470 (aus dem für das römische Selbstbewußtsein der Frührenaissance wichtigen Themenkreis, der auch sonst gern herangezogen wird, vgl. u. a. Lit. 387 Br. Sauer 1897 20) Lit. 402 G. E. Rizzo 1906 398—402, Lit. 403 A. L. Forthingham 1909 39—44, Lit. 404 J. Sieveking 1917 168 bis 171.
Marmorrelief um 1505 Abschiedsszene Wien Kunsthist. Museum Abb. 32 vgl. Lit. 860 L. Planiscig 1914 und Lit. 478 L. Planiscig 1921 339—341 Abb. 347, Lit. 965 H. Tietze 1936 2.
An neueren Beispielen können u. a. noch angemerkt werden:
Curtiusrelief Wiltonhouse Sammlung Lord Pembroke 87 Lit. 876 A. Michaelis 1881 17.
Relief Demosthenes Epibomios Dublin Trinity College Lit. 980 A. Michaelis 1888 237—242.
Trajansrelief aus Terracina Rom Privatbesitz Lit. 984 H. W. Gross 1938 148—155. Vgl. Anm. XI 53.

21. Lit. 490 W. Bode 1902 221—222 Bei der großen Zahl der Stücke und ihrer häufigen Behandlung in der Literatur kann dieses Gebiet hier nur gestreift werden. Einzelbeispiele:
Cäsarkopf der Sammlung M. Lazzaroni Paris Zweite Hälfte 15. Jh. A. Venturi, Di alcune opere di scultura a Parigi L'Arte 7 1904 475—476.
Filarete Marc Aurel 1465 Dresden Lit. 642 W. Holzhausen 1933 51 (mit Nachweis weiterer Nachbildungen des Reiterdenkmals) Lit. 969 M. Wegner 1940 143—144.
Bronzestatuette des schlangenwürgenden Herakles Berlin (Nach einer Statuette des schlangenwürgenden Herakles dekorative Einzelheit am Triumphbogen des Castel Nuovo Neapel) Lit. 485 O. Brendel 1932 219, 238.

22. Zum Beispiel zur sog. Angerona, einer außer in Gestus und Einzelheiten wohl wenig veränderten Nachbildung um 1495 eines nicht erhaltenen Originals um 460 v. Chr. Exemplar Paris Biblio. Nat. Cabinet des Medailles Abb. 31 Lit. 489 J. de Foville 1914 231—232; Wien Kunsthist. Museum 1880 aus dem Antikenkabinett überwiesen Lit. 483 L. Planiscig 1924 18—19 Nr. 25 (mit vielen weiterführenden Angaben) Lit. 763 K. Schefold 1946 58; Langlotz JdI 61/62 1946/47 98. Die Statuette der Schweigerin kam als Geschenk auch in Goethes Besitz, er begrüßt sie in den Verszeilen seines Dankes als eine echte Antike. Ruland-Held, Schätze des Goethe-National-Museums Weimar 1887 48.
Bronzeaufsatz Wien Kunsthist. Museum Antikensammlung Nachbildung eines antiken Originals Lit. 502 E. v. Mercklin 1933 93.
Satyr Paris Biblio. Nat. Cabinet des Medailles, Nachbildung mit absichtlichen Beschädigungen Lit. 489 J. de Foville 1914 231—233.
Vgl. den von Lit. 967 Th. Würtemberger 1940 146—147 erwähnten Fall der Zuziehung von Sachverständigen zur Begutachtung zweifelhafter Stücke durch Isabella d'Este, Mantua.

23. Lit. 480 R. Enking 1941 gibt zahlreiche Nachweise über den Zusammenhang von Riccios Schaffen mit der Antike und kommt mit ihren Ergebnissen weit über Lit. 479 L. Planiscig 1927 hinaus. Die Zusammenhänge mit den Vergil- und Ovid-Illustrationen sind unabweisbar, nur bleibt zweifelhaft, ob es sich um direkte Abhängigkeit handelt. Über dem Nachweis rein inhaltlicher Bezüge sind die Formfragen vernachlässigt, ohne die auch die Fragen des Inhalts nicht richtig beantwortet werden können.
Für die hellenistisch beeinflußten Gestaltungen Riccios die nordische Kunst um 1500 heranzuziehen, heißt Ursache und Wirkung verwechseln. Wenn zudem im Anschluß an Schlosser auf die Anfänge der Schäferromantik des 14. Jh.

Anmerkungen zu Kapitel IV

und die burgundische Kunst hingewiesen wird, ist für die Aufhellung der Zusammenhänge wenig beigetragen. Denn in die burgundische Kunst, wie in eine breite Schicht der mittelalterlichen Kultur überhaupt, ist in einer Verfärbunng, die sich wohl durch den Umweg über den Islam und Spanien erklärt, ebenfalls Hellenistisches eingedrungen, das aber nur von sehr mittelbarer und untergeordneter Bedeutung sein kann. (Die Rolle des Hellenismus im Mittelalter, insbesondere in der Gotik, ist mit deshalb noch nicht genauer dargestellt worden, weil die islamisch-spanische Überlieferung nicht mehr deutlich ist. Die Verschüttung und Zerstörung der dafür wichtigen Quellen hat vielleicht zu erheblichen Verzeichnungen für die mittelalterliche Geschichte überhaupt geführt. Aus der Beobachtung des massenhaften Auftretens islamischer Münzen an den Ostküsten in früher Zeit hat sich z. B. noch keine allgemein weiterführende Untersuchung aufbauen lassen.)

Riccios Holzfäller Wien Kunsthist. Museum (Enking 82—83 Nr. 8) hängt zweifellos mit Gestaltungen in Art der Trunkenen Alten zusammen, zumal weitere hellenistische Vorbilder sich im Werk Riccios zahlreich geltend machen, vgl. u. a.

Kniender Pan Rom Slg. Barsanti (Planiscig 321 Abb. 380) und

Riccios Negerköpfe als Öllampen Wien Kunsthist. Museum und Slg. Weinberger (Planiscig 473 Abb. 179 bis 180), die das antike Vorbild in keiner Weise verleugnen.

Die Arbeiten Lit. 481 L. Planiscig 1935 und Lit. 482 L. Planiscig 1944 bringen eine Fülle von wichtigem und auch über den Einzelfall hinaus bezeichnendem Stoff, lassen aber den Zusammenhang mit der Antike völlig außer Acht, wie dies bei der Betrachtung der neueren Kunst geradezu die Regel ist (vgl. z. B. das in den hier berührten Themenkreis gehörige Bildwerke Rodins, Das erschlaffte Weib).

24. Aus dem Bereich der Großplastik sei auf folgende charakteristische Einzelfälle verwiesen, die für viele andere Belege gelten können:

Holzstatue einer Hl. Märtyrerin Rom Pal. Venezia, erste Hälfte 15. Jh. Michelozzo zugeschrieben, enger Anschluß an die Antike, besonders für die Gewandgebung. V. Mariani, Una scultura in legno del museo di Palazzo Venezia. Dedalo 12 1932 429—439.

Giovanni Antonio di Banco Nanni Nische mit den Quattri Coronati nach 1406 Florenz Orsanmichele Lit. 388 O. Wulff 1913 141—147 (ebenda ausführliche weitere Nachweise für das Antikenstudium dieses Bildhauers). Donatellos Gattamelata hält sich stark an den antiken Pferdekopf, der aus Florenz ins Museum Neapel gekommen ist. Dieser ist sogar lange Zeit für ein Werk Donatellos gehalten worden. Lit. 399 W. Rolfs 1908 123—136 u. a. Lit. 875 G. Kinkel 1876 macht darauf aufmerksam, daß auch Einzelheiten der bildhauerischen Behandlung, etwa die Technik späterer römischer Büsten, Haare durch vertiefte Eingrabung zu geben, wieder aufgenommen werden. Allgemein bekannt, aber auch von J. Pohl, Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance. Dissertation Bonn Würzburg 1938 nicht scharf gefaßt, ist der Zusammenhang der Maskenabgüsse in Toten-Maske und Lebend-Maske für Antike und Renaissance. U. a. z. B. Grabmal des Arztes Giovanni Chellini, San Miniato al Tedesco. M. Weinberger und U. Middeldorf, Unbeachtete Werke der Brüder Rossellino. Münchener Jb. der bildenden Kunst NF 5 1928 90.

Bezeichnend für die Haltung der Zeit, für die Studien, ist es, daß es wohl (in der Orientierung an der Antike) zur Benutzung der Naturform kommt, diese aber eben charakteristischerweise wenigstens schon mechanisch reproduziert und festgehalten, also vergegenständlicht ist, wenn auch noch nicht ein Objekt im Bereiche der Kunst.

25. A. Warburg und seine Schule haben allzu sehr den Wert der Antike für die Renaissance von der erregten gotisierenden, ja geradezu manieristischen Anwendung her gesehen, die sie in einer Periode des Quattrocento und besonders bei Botticelli gefunden hat.

Zu Botticelli und der „Pathosformel" vgl. neuerdings die Zuweisung der von A. Warburg und Lit. 24 Fr. Saxl 1922 220—222 überschätzend behandelten Federzeichnung in Chantilly an Francesco di Giorgio Lit. 423 G. F. Hartlaub 1939 197—211.

Ein besonders deutliches Beispiel der Antikenbenutzung und Umwertung durch einen gotisch gestimmten Künstler des Quattrocento ist die Zeichnung, die Lit. 395 St. Poglayen-Neuwall 1923 104—106 veröffentlichte. Lit. 582 E. Panofsky 1923 49 macht darauf aufmerksam, daß bei Studien nach Männadendarstellungen das Motiv des freiflatternden Haares hinzugefügt wird und bezeichnet dies geradezu als spätgotischen Geschmack.

Die attizistische Reliefkunst, die für Botticelli und andere Künstler die Vorbilder gab, ist für die Antikenbenutzung so sehr ein Sonderfall, daß sich der Gotizismus in der zweiten Hälfte des 15. Jh. beinahe von da her schon ausgrenzen ließe; vgl. z. B. Agostino di Duccio Pilasterreliefs im Tempio Malatestiano Rimini Abb. 41 und an der Fassade von S. Bernardino Perugia um 1461 Fr. Winter, Über ein Vorbild neuattischer Reliefs 50. Winckelmannsprogramm Berlin 1890 122—124.

Bezeichnend, daß die bewegten Formen solcher Werke später wieder Beachtung finden, vgl. die Übersteigerung des antiken Motivs in Stefano della Bellas Radierung einer Stierführenden, Abb. 42.

26. Lit. 370 G. Weise 1933 520—522, 528—529 und G. Weise, Italien und das heroische Lebensgefühl der Renaissance Germ.-Roman. Monatsschr. 22 1934 334—336. Grundlegung: Lit. 372 G. Weise 1939. Die Arbeit eines Schülers von G. Weise, Lit. 174 A. Meyer-Weinschel 1933 arbeitet die unterschiedliche Bedeutung der Antike im 15. Jh. und für das 16. Jh. am Beispiel der Gewandgebung heraus.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL V

1. Um die monographische Behandlung der Einzelthemen abzurunden, greift v. Salis oft nach allen Seiten aus. Für jede Bearbeitung des Themas wird sich eine gewisse Menge von Hauptstoff als gegeben bieten. Die in die Archäologie verweisenden Angaben sind reichhaltig. Sonst sind die Belege z. T. die gleichen, bei der Fülle der Einzelheiten ergeben sich aber auch wechselseitige Ergänzungen. Die vorliegende Arbeit muß ebenso darauf verzichten, sie im einzelnen zu kennzeichnen, wie darauf, in einigen Fällen Widerspruch zu erheben. Eine solche Nacharbeit wäre nicht nur unfruchtbar, sondern würde auch außer Verhältnis zu der Leistung von v. Salis geraten.
   Das Buch von v. Salis gliedert sich zwischen Einleitung (13—34) und Schluß (224—230) in sieben Kapitel. Das erste behandelt Neros Goldenes Haus und die Malerei der Renaissance (35—60), wobei auch auf die Grotesken (37—45) und auf einzelne Stücke, wie Michelangelos Bogenschützenzeichnung (47—52) eingegangen wird.
   Das zweite Kapitel Grablegung (61—73) wendet sich in umfassendem Überblick der anregenden Kraft der Bildform zu, die der Renaissance besonders durch die Meleagersarkophage vermittelt worden ist, und verfolgt sie bis in die griechische Vasenmalerei zurück.
   Das dritte Kapitel Reiterschlacht (74—111) gilt der Konstantinsschlacht des Vatikans (75—88) und erweist ihren Zusammenhang und den anderer neuerer Denkmäler, u. a. auf Pinder fußend, mit der Alexanderschlacht (89—111), von Pietro da Cortona bis zur Vasenmalerei zurückgehend. Das vierte Kapitel (112—134) behandelt insbesondere den Dornauszieher (124—134) mit einem nur kurzen Seitenblick auf das Mittelalter in einer in sich geschlossenen Darstellung, so daß trotz der Ergänzungen, die die Nutzung einiger Einzelangaben erbracht hätte, auf eine Auseinandersetzung ebenso verzichtet worden ist, wie die Bemerkung zu den Drei Grazien mit dem entsprechenden Abschnitt des Buches (153—164) im fünften Kapitel Statuengruppen (135—164) nicht abgestimmt werden konnte. Starke Bedenken gegen die zu späte Datierung der Gruppe Siena können freilich nicht völlig unterdrückt werden.
   Auf den anderen Abschnitt des gleichen Kapitels über Laokoon (136—152) wird weiterhin noch zurückzukommen sein.
   Das sechste Kapitel Torso (165—189) schließt weitgreifende Betrachtungen zur Sixtinischen Decke und zum Thema der Herkulesdarstellung wie auch zum Ogmios-Problem, das hier in anderem Zusammenhange noch berührt werden wird, mit ein und kann schon deshalb nur mit Mühe zu der kurzen Betrachtung in Beziehung gesetzt werden, die dem gleichen Thema hier gewidmet ist. Immerhin zeigt sich, deutlicher als bei der Behandlung des Dornausziehers und der Drei Grazien (am stärksten vielleicht in dem Abschnitt über Laokoon), eine gewisse Gefahr der Einseitigkeit darin, daß das individuelle Beispiel einer Antike in ihrem Verhältnis zu nur einer Epoche zu stark fixiert ist. Damit scheint die die ganze neuere Kultur durchwaltende Kraft der Antike zu sehr auf eine Epoche eingeschränkt. Ihre allgemeine Bedeutung muß aber doch darin begriffen werden, daß eine Auseinandersetzung mit ihr auch für viele andere Zeiten notwendig und unumgänglich gewesen ist.
   Das siebente Kapitel Die Villa Farnesina und ihre Vorgängerin im Altertum (190—223) berührt sich im Ergebnis mit der hier vorgebrachten Bemerkung zu Philostrat usw., ja rechtfertigt sie. ist aber an Reichtum des Stoffes, umfassender Darstellung und der beigetragenen Einzelforschung unvergleichlich überlegen.
   Die kurzgefaßten Nachweise der Anmerkungen (231—272) bergen eine große Zahl wichtiger archäologischer Einzelhinweise und enthalten die Literatur zum Thema in bemerkenswerter Vollständigkeit, womit für die Literaturübersicht im Anhang der vorliegenden Arbeit eine erwünschte Kontrolle geboten war. Diese dürfte neben den Angaben des Buches einen Nutzen haben, da sie die Zitate auch für die Renaissance in übersichtlicher Folge verzeichnet, und ihren Zweck erreichen, weil sie den Versuch unternimmt, eine erste Zusammenstellung für das gesamte Gebiet zu geben.
2. Zu Lit. 537 L. Curtius 1938 ist für das Antikenstudium Tizians vor allem noch nachzutragen: Th. Hetzer, Studien über Tizians Stil II. Die Antike Jb. f. Kunstwiss. 1923 220—237. Vgl. Anm. III 16 IV 10 V 6 V 19 V 22 VI 20 VI 47 VI 60 VI 61.
3. Lit. 851 P. G. Hübner 1912 Der angekündigte zweite Band ist nie erschienen, die Schrift: Quellenstudien zu einem Katalog der Antikensammlungen Roms im 16. Jh. ist nur ein Sonderabdruck aus dem 1. Bd. als Dissertation Halle 1911.
4. Besprechung von Chr. Huelsen 1914 257—311 zu Lit. 460.
5. Lit. 852 Chr. Huelsen 1917.
6. Lit. 362 O. Fischel 1918 weist für Tizian eine Motiventlehnung aus der antiken Gemmenkunst nach. Vgl. Anm. III 16. Lit. 537 L. Curtius 1938 233—235 führt den Nachweis, daß die Panzerstatue auf Tizians Wunder des neugeborenen Kindes (vor 1511) Padua Scuola del Santo auf die Figur des Augustusreliefs aus San Vitale Ravenna Museum zurückgeht.
7. Lit. 443 J. Wilde 1934 41—64 hat überzeugend darauf hingewiesen, daß der junge Michelangelo sich sogar besonders eng an die verarbeitete Antike in Werken der Kunst von Masaccio bis zu Donatello hält (Das Verhältnis Michelangelos zu Giotto und dessen Beziehungen zur Antike bedürften besonderer Studien). Die mit der Antike in Wettstreit tretende Haltung Michelangelos ist bereits früh festzustellen. Der ganze Ernst und die Tragweite der Auseinandersetzung wird erst in den Werken seit etwa 1504 deutlich.
8. Unter den zahlreichen Äußerungen über das Verhältnis der Renaissance zur Antike muß die von Lit. 370 G. Weise 1933 525—526 hervorgehoben werden, die für das Allgemeine zum Kern der Frage vordringt.

Anmerkungen zu Kapitel V

9. Zu Lit. 438—461 ist u. a. noch nachzutragen: A. M. Daniel, Michelangelos Moses and Greco-Roman sculpture Journal of the British and American Archeological Society of Rome 4 1907 32—38.
Die Kunst des Nordens nimmt das Hellenistische später auf als Italien, über das Studium der Hochrenaissance oder auch an den Quellen. Dafür bezeichnende Beispiele: Lit. 559 S. Reinach 1902 für Frankreich und Lit. 606 V. H. Poulsen 1933 104—109 für Deutschland.

10. Vgl. Lit. 87 A. Frey-Sallmann 1931 78—80 auch mit Nachweisen für das frühere Mittelalter.
Zur Medaille von Niccolo Fiorentino Abb. 48 Lit. 871 E. Schmidt 1925 102—103.
Zu der Gruppe auf dem Triumph der Venus von Francesco Cossa um 1470 Ferrara Pal. Schifanoia Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 273 (und L'Art et les Artistes 6 1908 514).

11. Lit. 119 E. Panofsky 1930 142—146; Lit. 322 E. Tea 1914 41—48 wenig ergiebig.

12. Parma Camera di San Paolo Abb. 47.

13. Vgl. z. B. bes. Alessandro Vittoria Drei Grazien Gruppe London, Abb. 51.
Die Grundstimmung der Zeit verhindert aber eine weitergehende Auswertung, im Extrem kommt es zur völligen Zerreißung der Gruppe, vgl. El Greco, Eröffnung des 5. Siegels (Zumaya) Abb. 50 oder häufiger, so Vasari Gemälde Budapest Lit. 105 W. Deonna 1930 311—312 werden die Grazien (wie bei Botticelli) bezeichnenderweise bekleidet.
Zeichnung von Martin de Vos Die drei theologischen Tugenden Glaube (mit Kelch), Liebe (mit zwei Kindern, als Rückenfigur), Hoffnung (mit Anker). A. J. J. Delen, Catalogue des dessins anciens Antwerpen Museum Plantin-Moretus Brüssel 1938 26 Nr. 43 Taf. 9.

14. Nachweislisten bei Lit. 105 W. Deonna 1930 274—332 mit Nachtrag Lit. 106 W. Deonna 1931 191 bis 192 vgl. auch Lit. 28 Fr. Wichert 1907 14, 22 und Lit. 92 S. Reinach 1915 116, 121, 128.
Zwei Variationen auf das Thema der Drei Grazien enthält der Stich von Cristoforo Robetta B 20 Entscheidung des Herkules Lit. 119 E. Panofsky 1930 Taf. 28 Abb. 48.
Zu Dürers Stich Die vier Hexen und ähnliche Varianten des Themas (vgl. u. a. Relief von Bartholomee mit vier Rückenfiguren, Französische Skulptur der Neuzeit o. O. o. J. Taf. 38) vergleichbare Darstellung in der Antike das römische Hauszeichen Ad sorores quattuor (im 16. Jh. Slg Cesi Rom) Conze-Kekule: Beschreibung der Antiken Skulpturen mit Ausschluß der pergamenischen Fundstücke Berlin 1891 359—360 Nr. 890.
Bei Cranach u. a. zahlreiche Verbindungen mit dem Parisurteil; Umbildung bei Baldung Gem. Madrid Prado.
Für die Weiterbildung des Motivs vgl. u. a. Adolf Daucher Christusgruppe, Marmor um 1520, Augsburg Fuggerkapelle; vgl. G. Kolbe Brunnengruppe.
Deutsche Zeichnung des 16. Jh. Allegorie auf die Reformation Ruland-Held, Schätze des Goethe National Museums Weimar 1887 6.
H. Goltzius Zeichnung Berlin Kupferstichkb. Unbek. Gem. dt. um 1600 Rudolstadt Mus. Heidecksburg.
Leonhard Kern um 1617 Abb. 52 Lit. 698 E. v. Ybl 1927 53—57; J. Pradier Paris Louvre.
Die drei Grazien auf einem Bildnis Winckelmanns von Angelika Kauffmann Winckelmann, Werke hg. Meyer, Schulze, Förster 11 1825 67.
Canova Eremitage Abb. 56 V. Malamani, A. Canova Mailand o. J. 225—228.
Thorwaldsen. Als Grabrelief (mit Amor) Kopenhagen Thorwaldsen-Museum Abb. 57 G. Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik Propyläenkunstgeschichte 14 Berlin 1925 268, 503; L. Schwanthaler Relief München Schwanthaler Mus.
J. B. Regnault Paris Louvre Abb. 55 ebenda 351, 509 A. Zorn Die drei Grazien (Drei Schwestern, alle drei in Vorderansicht) A. Romdahl, Anders Zorn als Radierer Arnolds Graphische Bücher T. 5 Dresden 1922 Taf. 93. A. Maillol Plastische Gruppe London Tate Galerie Abb. 58—59 und Relief von Albiker.

15. Die mit dem Rücken zusammengestellten Gruppen Lit. 105 W. Deonna 1930 318—320 gehen auf eine andere Formerfindung zurück, deren Geschichte sich mit der der Grazien gelegentlich überkreuzt. Die von Lit. 563 F. de Mely 1912 195—201 behandelte Miniatur geht nicht auf die Gruppe von Siena zurück, sondern auf eine Karyatidengruppe (vgl. z. B. Th. Homolle L'origine des Caryatides Revue archeol. V 5 1917 1. 1—67 Taf. Abb.), die ebenfalls eine reiche Nachfolge, besonders im 18. Jh. hat.

16. K. B. Stark, Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Handbuch der Archäologie der Kunst 1. Leipzig 1880 93 vgl. Literaturübersicht 151—167 (Für eine beträchtliche Zahl von Werken scheint allerdings nur die Beziehung auf Philostrat noch nicht zurückgewonnen zu sein, u. a. z. B. Zeichnung von Pietro Testa Amoretten Florenz, Uffizien 368.

17. U. a. noch R. Förster, Lukian in der Renaissance Kiel Rektoratsrede 1886 Das Gemälde Dosso Dossis nach der Pseudo Lukian Beschreibung ausführlich behandelt bei Lit. 156 J. Schlosser 1900, 1918, 1927.

18. Lit. 420 H. Ulmann 1890 212 zu Botticelli.

19. R. Förster, Zu den Gemälden des älteren Philostratos Neue Jbb. f. Philol. u. Päd. 109 44 (Jbb. f. klass. Philol. 44. 20) 1874 461—462; Lit. 151 R. Förster 1886 341—342; Lit. 158 R. Förster 1922 126—136; Lit. 159 R. Förster 1904 15—48. Die nur in größerem Zusammenhang zu erörternde Frage über das Verhältnis von Dichtung und Kunst ist hier im Beispiel Bildbeschreibung und Rekonstruktion nur gestreift. Die Annahme,

die Bilderfindung liege schon beim Schriftsteller, ist jedenfalls wohl nicht zu halten. Wichtig ist, daß z. B. Tizian Erotenfest (1518/1519) Madrid Prado Abb. 63—65 nicht aus eigenem Antrieb, sondern nach aufgegebenem Programm geschaffen ist. Er wurde von dem humanistisch-literarisch eingestellten Alfons I., der das Gemälde für das Schloß Ferrara bestellte, auf die Aufgabe hingewiesen.

20. Fr. Wickhoff, Sacchis Restauration der sterbenden Mutter des Aristides von Theben nach Plinius. Jb. d. Kunstslgen Wien 19 1898 344—351 scheint einen vereinzelten Fall zu behandeln, der Künstler wurde offenbar durch den empfindungsreichen Vorwurf angezogen.
21. Lit. 157 D. Metral 1939 65, 192—195, 209—210, 252—254.
22. Zu Tizians Anadyomene des Apelles A. L. Millin, Monuments inédits 2 Paris 1806 243; Lit. 100 O. Benndorf 1876 50—66.
23. Lit. 694 K. M. Swoboda 1936 107—124 (vgl. Lit. 695 S. Sulzberger 1941 59—65).
24. Zu Alexander und Roxane Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 2. 124—139, 163; Lit. 152 R. Förster 1894 182 bis 267. Eine Zeichnung Alexander und Roxane der Albertina Wien (vgl. die Zeichnung Paris Louvre) G. Fr. Penni zugeschrieben, aus Rubens Besitz, Abb. 61 A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen der toskanischen und röm. Schulen. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 18 Nr. 118.
Vgl. noch die Bem. AZ 32 NF 7 1875 169.
Gemälde von Sodoma Rom Farnesina, Abb. 62.
Zeichnung von Girolamo Genga nach Sodoma Albertina Wien V 546.
Raffael Zeichnung Die Eroten des Philostrat, Abb. 60 A. Stix und L. Fröhlich-Bum Albertina Wien 3 1932 11 Nr. 60.
Vgl. Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 2. 53—55.
25. Lit. 162 R. Förster 1903; Lit. 163 E. Szanto 1898 101—102; Lit. 785 Fr. Wickhoff 1898 112 120—121 H. Heydemann, Herakles schlangenwürgend AZ 26 NF 1 1866 33—34; Lit. 770 E. Maass 1912 535. Eine Zeichnung von H. Meyer Herkules bei Admet bei Lit. 164 R. Förster 1903 16 veröffentlicht.
Für Carstens vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst 5 1870 41. Zu Pausanias/Polygnot und Goethe Lit. 166 C. Robert 1892 33—34, vgl. Lit. 770 E. Maass 1912 321 Neuere Mosaikfälschungen Univ. Mus. Princeton nach den Stichen von F. und J. Riepenhausen (1829) Lit. 987 P. Wolters 1926 279—282. Vgl. Anm. VIII 15.
26. Lit. 485 O. Brendel 1932 193—194; Lit. 164 R. Förster 1903 hat die 1842—1843 entstandenen Gemälde Schwindts in einer sorgfältigen Untersuchung ausführlich behandelt, ohne auf ihre Problematik einzugehen. Das an Goethe angelehnte Programm für den Wandbilderschmuck der Abgußsammlung der Akademie ist sicher ohne Anregung oder Mitwirkung des Künstlers festgestellt worden. Für Schwindts Einstellung sind die Förster noch nicht bekannten Briefe und die Darstellung von Lit. 165 O. Weigmann 1916 1—10 sehr aufschlußreich.
27. Michelangelos Lob des Torso Belvedere in einem Brief A. Fr. Doni an S. Carnesecchi 1549 Lit. 459 P. Kristeller 1891 478; bei Aldrovandi Lit. 850 A. Michaelis 1890 52; bei Blaise de Vigenere Lit. 157 D. Metral 1939 91—92; bei einem niederländischen Künstler um 1580 (englische Beischrift auf einer Zeichnung im Cambridger Skizzenbuch Biblio. Trinity College fol. 20) Lit. 569 A. Michaelis 1892 96.
Mariette will in der Galerie Florenz noch einen Entwurf Michelangelos für die Ergänzung des Torso Belvedere im Wachsmodell gesehen haben Lit. 458 E. Löwy 1888 79.
28. a) Mars Venus Amor Stich Marc Antonio Raimondi B 345 P 136 bezeichnet 16. 12. 1508. Abb. 69, E. Bock: Geschichte d. graph. Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart Propyläenkunstgesch. Erg.-Bd. Berlin 1930 320. Daß es sich um einen Ergänzungsversuch zum Torso Belvedere handelt, hat Lit. 460 R. Kautzsch 1899 183—187 gezeigt. Die Vermutung, es sei möglicherweise ein Vorschlag Michelangelos, muß abgelehnt werden. Michelangelos Beschäftigung mit dem Torso hat zu stilistisch ganz andersartigen Ergebnissen geführt. H. Delaborde, Marc Antoine Raimondi Etude historique et artistique Bibliotheque internat. de l'art Paris 1887 164—166 unterscheidet drei Zustände des Stiches und eine Kopie von G. B. Gallestruzzi. Er nimmt wohl sicher ebenfalls mit Unrecht an, daß das Blatt auf Mantegna zurückgehe.
b) Stich Marc Antonio Raimondi B 356 P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905 253 Ein Sitzender, sich links aufstützend, hält mit der Rechten zusammen mit einer haltenden und stützenden weiblichen Figur eine große Kugel hoch.
29. Cristoforo Robetta Adam und Eva mit Kain und Abel (Große Platte) Stich Abb. 70 A. M. Hind, Early italian engraving London 1938 Taf. 274.
Cristoforo Robetta Gefangener und freier Jüngling Stich Abb. 71; ebenda Taf. 293.
30. E. Petersen hat die Identität des auf der 1513 datierten Zeichnung Oxford Christ Church dargestellten Torso Belvedere bezweifelt. R. Lanziani, Lâ raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini (Appendix Testamento di Giulio Romano 1524) Bullettino della Comm. archaeol. com. di Roma V 27 1899 101—115 mit Notizen zur Geschichte des Torso Belvedere.
Stich, G. A. da Brescia zugeschrieben, um 1515 Abb. 74 Mit Bemerkungen zur Geschichte des Torso. Lit. 459 P. Kristeller 1891 476—478 verwirft die Möglichkeit einer teilweisen Ergänzung nicht ohne Gründe, trotzdem muß von dem gesamten bisher bekannten Stoff her diese Möglichkeit als die wahrscheinlichste gelten; eine weitere

Anmerkungen zu Kapitel V

Darstellung könnte zunächst scheinbar auch für eine freilich allzu seltsame allmähliche Fragmentierung herangezogen werden: Bernardino Licino Familienbild Rom Galerie Borghese und Hamptoncourt bz. 1524: der Sohn. angehender Bildhauer hält den Torso (mit rechtem Bein) in den Händen. Lit. 459 P. Kristeller 1891 478 vgl. auch Cicerone 16 1924 2 Taf. an 992.

31. Raffael Zeichnung Studien, vielleicht Variationen zu Michelangelos Sklaven. A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen d. toskan. u. röm. Schulen Beschr. Katalog d. Handzeichnungen d. Albertina 3 Wien 1932 11 bis 12 Nr. 62 in entfernterer Beziehung zum Torso, zeigt zumindest, wie wichtig diese Antike für Körpergefühl und Körperausdruck der Zeit gewesen ist. Vgl. Anm. V 35.
32. Zum Herkules der Götterversammlung Rom Farnesina Abb. 80 Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 2. 286—289.
33. Rückenansicht des Tages Florenz Mediceerkapelle Abb. 78 E. Steinmann, Das Geheimnis der Medicigräber Leipzig 1907 104; Lit. 444 H. Weizsäcker 1943 53 mit Hinweis auf weitere Literatur.
34. Michelangelo Decke der Sixtinischen Kapelle, bes. der Ignudo bei Jeremias Abb. 79 Lit. 455 E. Panofsky 1923 35—38 41—42 macht darauf aufmerksam, daß hier wie beim Bartholomäus des Jüngsten Gerichts der Zustand des Torso noch in der Art, wie die ergänzten Unterschenkel beschattet, waagerecht gestreckt oder verdeckt werden, erkennbar bleibt.
Michelangelo Bartholomäus des Jüngsten Gerichts, Abb. 81, nach Justis Vorgang Lit. 455 E. Panofsky 1923 35—38 41—42.
Michelangelo und der Torso Belvedere vgl. auch Lit. 442 A. Hekler 1930 213—214; Lit. 964 H. Tietze 1933 225 u. H. Thode, Michelangelo Kritische Untersuchungen Berlin 1908 2. 302—303 Lit. 461 V. Mariani 1942 133—145 weist auf die sog. Anatomia Michelangelos, die mit dem Torso in Beziehung steht, vgl. A. E. Brinckmann Barockbozzetti 1 Frankfurt/M. 1923 40 Taf. 6—8 und Abb. 1 S. 11, Abb. 3 S. 18.
35. Florentinische Zeichnung Mitte 16. Jh. nach dem Torso Belvedere A. Stix und A. Spitzmüller: Die Schulen Ferrara-Sizilien Beschr. Katalag der Handzeichnungen d. Albertina Wien 6 1941 63 Taf. Abb. 717. Die alte Aufschrift schreibt das Blatt Raffael zu. Drei Studien, einmal von vorn, zweimal die Rückenpartie aus verschiedenem Blickwinkel. Vgl. Anm. V 31.
M. von Heemskerk Zeichnung von 1535 Abb. 76—77 Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1916 1. 34 34 40—41 75 Taf. 1 28 63 73.
36. G. Dosio Il Torso d'Hercule in Belvedere, um 1560 Abb. 75 Lit. 552 Chr. Huelsen 1933 51 Taf. 143.
37. Baccio Bandinelli Stich Märtyrertod des Hl. Laurentius (Der Torso für mehrere Figuren verwendet.)
38. Sitzender Herkules auf die Keule gestützt Abb. 72 Bogenschießender Herkules Abb. 73 Abb. (nach W. Bode) Lit. 461 E. Langenskiöld 1930 126.
(Eine Statuette der Slg. Auspitz erwähnt bei Lit. 478 L. Planiscig 1921 335.)
Lit. 485 O. Brendel 1932 221 weist darauf hin, daß der Sitzende Herkules des Pal. Altemps ebenfalls eine berühmte und oft benutzte Antike gewesen ist. Die bei Lit. 119 E. Panofsky 1930 wiedergegebenen Herkulesdarstellungen, auf die er verweist, sind aber zum großen Teil sicher Versuche, die Figur des Torso Belvedere im Zusammenhang einer Gruppe wiederherzustellen, ebenso wie die Zeichnung von Baldung Abb. 83 bzw. Variationen zum Thema des Torso Belvedere: Taf. 30 Abb. 50; Taf. 46 Abb. 67; Taf. 47 Abb. 69 70; Taf. 49 Abb. 73; Taf. 50 Abb. 74 75; Taf. 53 Abb. 79; Taf. 55 Abb. 82; Taf. 56 Abb. 84; Taf. 59 Abb. 89.
39. P. Woliriot, Adam und Eva E. Tietze-Conrat, Der französ. Kupferstich der Renaissance München 1925 Taf. 24.
40. Abraham Bloemart Zeichnung 1508 Angeketteter Prometheus E. Bock, Die Zeichnungen in der Univ.-Bibliothek Erlangen Frankfurt/M. 1929 347 Taf. 288 ohne das Motiv des Torso nicht denkbar.
41. Peter Vischer d. J. Eckfigur eines nackten sitzenden Mannes mit Keule, wohl Herakles, in der Sockeldekoration des Sebaldusgrabes Nürnberg Sebalduskirche, zwischen 1515 und 1519 Abb. 84 Lit. 585 W. Weisbach 1928 125—126 ohne Hinweis auf den Torso Belvedere. Abb. S. Meller, Die dt. Bronzestatuetten der Renaissance München 1926 Taf. 17. Ein anderer plast. Ergänzungsvorschlag bei E. F. Bange, Die dt. Bronzestatuetten des 16. Jh. Berlin 1948; vgl. Zs. f. Kunst 4 1950 (3) 238—239 und K. D. Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst Berlin 1901 Palaestra 21 114 164—165 175 178 199 209.
42. H. Baldung Grien hat seine Herkules-Omphale-Gruppe der Zeichnung von 1533 Paris Ecole des Beaux Arts Abb. 83 wohl nach einer Abbildung des Torso Belvedere entworfen. Lit. 595 G. W. Elderkin 1935 100—101; Fr. Winkler Die Zeichnungen Hans Baldung Griens Berlin 1941 Taf. 135 geht auf den Zusammenhang nicht ein. Vgl. Anm. V 38 VI 47.
43. Lucas Cranach d. Ä. Die Entscheidung des Herkules. Werkstattbild von 1537 Braunschweig Landesmuseum Lit. 119 E. Panofsky 1930 Taf. 26 Abb. 47, undat. Gemälde ehem. Slg. Lanna München, ebenda Taf. 27 Abb. 47 a. Die bei Baldung formulierte Auffassung lebt in zahlr. späteren Werken, u. a. von Rubens (vgl. Anm. V 47), Ch. Eisen und Fr. Le Moine bis zu K. Rahl weiter.
44. Zeichnung Torso auf einem Steintisch zwischen zwei Doppeltubenbläsern Österreichisch (?) um 1540—1550 Abb. 82. E. Bock, Die Zeichnungen in der Univ.-Biblio. Erlangen Frankfurt/M. 1929 228 Nr. 908 Taf. 223.
45. Berninis Äußerung zum Torso Belvedere Lit. 625 E. Panofsky 1919 269—271 und H. Rose, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cav. Bernini nach Frankreich München 1919 118.

Anmerkungen zu Kapitel V

Winckelmanns Äußerung zum Torso gegen Bernini Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 25; hg. Meyer, Schulze, Förster 11 1825 431.
Heinses Äußerung zum Torso gegen Winckelmann Lit. 812 H. Koch 1941 253.

46. Guido Canlassi gen. Cagnani 1601—1681 Männliche Aktstudie Federzeichnung laviert. I. Budde, Beschr. Katalog d. Handzeichnungen in der St. Kunstakad. Düsseldorf 1930 84 Nr. 613 Taf. 97.
B. Franco Predigt Johannes des Täufers Stich Wien Albertina. M. Pittaluga, L'incisione italiana nel 16. s. Milano 1928 290 Abb. 227.
Marco del Moro Jupiter und eine Nymphe Stich Wien Albertina ebenda 297 Abb. 238.

47. Bei Rubens Vermischung verschiedener Motive häufig. Ebenso wie in der Taufe Christi Antwerpen Museum Abb. 140 (vgl. H. G. Evers, P. P. Rubens München 1942 Abb. 16) eine Ineinanderarbeitung des Dornausziehers und des Torso zu beobachten ist (vgl. Anm. IV 9 VII 45), kann die Aktstudie für den Knecht der Anbetung der Könige Madrid als eine Kombination von Torso und Schleifer gelten, Zeichnung Haarlem Slg. Fr. Koenigs um 1609—1610 (Der vom Rücken gesehene, auf dem rechten Bein kniende und das linke Bein beugende Knecht im Vordergrunde des Bildes.) G. Glück und Fr. M. Haberditzl, Die Handzeichnungen von P. P. Rubens Berlin 1928 Taf. 60, vgl. auch die Gefangennahme Simsons München Pinakothek 1620—1621 (Der Schleifer Florenz Uffizien hat ebenfalls früh starke Beachtung gefunden, angeblich habe Michelangelo ein kleines Tonmodell dieser Antike angefertigt, um in ihm einige Proportionsfehler des Originals zu verbessern Lit. 874 H. Dütschke 1877 14; vgl. B. Florenz).
Verwendung des Torso bei Rubens:
In Wiederaufnahme bei der Kopie nach Tizians Sündenfall 1628 Madrid Prado Abb. 89 H. G. Evers, P. P. Rubens München 1942 295 Abb. 169.
Offenbar als Deutungsversuch des Torso ist das frühe Gemälde Herkules und Omphale Paris Louvre zu verstehen, Abb. 90, vgl. Anm. V 43. H. G. Evers, P. P. Rubens München 1942 109 Abb. 52, benutzt auch in dem Gemälde Adam und Eva im Paradiese und in dem Gemälde Simson und Delila (aus dem Rubenskreis?) Hamburg Slg. Neuerburg. H. G. Evers, Rubens und sein Werk Neue Forschungen. Arbeiten und Forschungen des Dt. Instituts Brüssel 1 Brüssel 1943 Abb. 54.

48. Jacques Buirette 1631—1699 La Peinture et la Sculpture Aufnahmestück für die Akademie 27. 8. 1561 Paris Louvre 214. Abb. 88.
Stich von Lepicié nach Ch. A. Coypel, Thalie chassée par la peinture Paris Biblio. Nat. Cab. des Estampes. Am Boden ein großer Abguß des Torso. Abb. Revue de l'Art ancien et moderne 32 1912 359.
Fr. Perrier, Segmenta nobilium signorum et statuarum Rom 1638 Stich mit Torso.

49. Vallayer-Coster Les attributs de la peinture et de la musique. Mit kleinem Abguß des Torso. Ch. Oulmont, Les femmes peintres du 18. s. Maîtres de l'art ancien Paris 1928 Taf. 45.
A. Riesener Marquetterie an einem Schreibtisch für Marie Antoinette, Allegorie der Malerei. Ein Putto zeichnet nach einer auf einem Schenkel stehenden kleinen vom Rücken gesehenen Kopie des Torso. Abb. Revue de l'Art ancien et moderne 47 1925 263.

50. Zum Torso als Wahrzeichen der Bildhauerkunst vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1. 625 unter Bildhauerkunst Personifikation Gem. von M. Nesterow Bildnis Bildhauer J. D. Schado-Iwanow 1939 W. M. Simenko Sov. Bildnismalerei 1951 84.

51. Carpeaux Ugolino Première pensée 1860 (Weiterbildung des Torsomotivs) L. Delteil, Carpeaux Le Peintre illustré 19. et 20. s. 6 Paris 1910 Nr. 6. Vgl. Anm. VI 76 VII 33.

52. Lit. 461 E. Langenskiöld 1930 121—146 Ergänzung als Teil einer Marsyasgruppe (ohne nähere Kenntnis der Ergänzungsgeschichte mit Ausnahme der herangezogenen beiden Statuetten Abb. 72—73).
Vgl. noch zum Torso Lit. 28 Fr. Wichert 1907 und C. Robert, Zum Vatikanischen Torso Strena Helbigiana Leipzig 1899 257—261).

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL VI

Anmerkungen zu Kapitel VI

1. Lit. 582 E. Panofsky 1923 (Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen hg. Kunsthist. Inst. 5 Wien 1922) 44 50—53, 78 betont in Widerspruch zu einzelnen Schlüssen bei Lit. 610 M. Hauttmann 1921 34—50, der aber (34) eine ganz ähnliche Gesamtauffassung zeigt. Vgl. Anm. III 24 IV 28 V 14 VI 12 VIII 3. M. Servolini, Jacopo de' Barbari Padova 1944.
2. Lit. 570 M. Escherich 1916 35; Lit. 571 C. Neumann 1934 144, 162—163.
3. Zur Linienbewegung als Ausdrucksmittel Lit. 582 E. Panofsky 1923 49 in einem Exkurs zur Haarbehandlung in gotisierenden Werken der Frührenaissance und bei Dürer.
4. In der Betonung dieser Seite der deutschen Kunst ist J. Strzygowski allmählich auf eine absonderliche und abwegige, endlich abstruse Einstellung gedrängt worden, vgl. u. a. Natur und bildende Kunst Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung 11 Wien 1934 15.

Anmerkungen zu Kapitel VI

5. Lit. 578 H. Grimm 1881 186 macht darauf aufmerksam, daß die Ahnenreihe des Pferdes auf Dürers Stich Ritter, Tod und Teufel über Verrocchio bis zu den Rossen von San Marco reicht.
6. Lit. 610 M. Hauttmann 1921 35.
7. Lit. 587 R. v. Schneider 1893; Abb. 91 Lit. 28 Fr. Wichert 1907 22; Lit. 586 Th. Frimmel 1905 51—58; vgl. Fr. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers 2 Berlin 1937 56—57 Nr. 332 Abb. 92 Lit. 582 E. Panofsky 1923 84—85 (zu weit gehende Ablehnung der Beobachtungen von Th. Frimmel). O. Paret, Württembergische Vierteljahrshefte 35 1929 5 23. Vgl. Anm. XI 19 XII 10. B. Wien.
8. Lit. 610 M. Hauttmann 1921 36—37 50. Abb. 93 Vgl. Anm. IX 18.
9. Vgl. auch Lit. 175 L. Böhling 1938 27.
10. Am Beispiel des Bildes von Breughel Ikarussturz Brüssel Museum von Lit. 111 H. Bastian 1934 37—39 aufschlußreich dargestellt.
11. Alberti berichtet 1464 in seiner Schrift De Statua von Antikenmessungen mit besonderen Instrumenten Lit. 375 J. Schlosser 1929 13.
12. Daß Dürer die Ichthyophagen Mantegnas kopiert hat, ist für ein besonderes Interesse am Inhalt ebenso bezeichnend wie für die Stellung Mantegnas als Vermittler von Formwerten der Antike in einer verständlichen und zugänglichen Umsetzung. Vgl. Anm. IV 17.
13. Übersichtliche Schilderung des Humanistenkreises um Holbein und den Drucker Froben in Basel unter Hervorhebung des Beatus Rhenanus Lit. 597 S. Vögelin 1887 345—371; Lit. 598 G. Leithäuser 1886. Vgl. Anm. VI 47.
14. Die Zeichnung von Dürer um 1515 Die drei Parzen und der Fürbitter Rotterdam Museum ist im Inhalt durchaus humanistisch bestimmt, der aber formal völlig unbekümmert in spätgotischem Rankenwerk erzählt wird Abb. 96. Das Blatt wurde mit ähnlichen Zeichnungen zusammen der deutschen Romantik als postklassizistischer Epoche besonders wichtig. Fr. Winkler Die Zeichnungen A. Dürers Berlin 3 1938 104—105 Nr. 705.
Formalem Ineinandersehen der italienischen Hochrenaissance stehen Fälle inhaltlicher Motivverflechtung in der deutschen Kunst gegenüber, vgl. die Verwendung der Sokrates-Xantippe-Episode in dem Dürerischen Blatt Verspottung Hiobs Frankfurt/M. Städelsches Kunstinstitut Lit. 122 A. Pigler 1938 288—289.
15. Dürers Zeichnung Wien Kunsthist. Museum Abb. 94. Fr. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers Berlin 3 1938 Nr. 664; Lit. 574 O. Jahn 1868 350 Die Beziehungen der Kunst des 16. Jh. zu der von Cyriacus von Ancona überlieferten griechischen Hermesdarstellung läßt sich in den Spielkartenstichen noch weiter verfolgen. Fr. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers 1 1936 Nr. 127; Jb. d. Pr. Kunstslgen 2 1883 80. Zu Cyriacus von Ancona noch Lit. 3 M. Wegner 1951, Lit. 378 E. Reisch 1876, Lit. 574 O. Jahn 1868 und A. Wolf 1938.
16. Lit. 87 A. Frey-Sallmann 1931 15; Lit. 154 R. Egger 1943 130—132 weist auf die intuitiv richtige Auffassung Dürers, Abb. 94, hin und auf die nahe Verwandtschaft zu Totentanzdarstellungen.
17. Lit. 155 J. Martin 1946 359—399 (ohne Kenntnis der Arbeit von R. Egger) mit umfangreichem Exkurs über die conceptio per aurem und die Mariendarstellung am Nordportal der Würzburger Marienkapelle um 1420.
Zum Kettenmotiv vgl. auch R. van Marle, Iconographie de l'art profane Allégories et Symboles Haag 1932 105 Abb. 119.
18. Zeichnung im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/M. Nr. 38 Lit. 153 Fr. Koepp 1919 39; Lit. 154 R. Egger 1943 131.
Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 2. 59—60 bespricht eine seither nicht wieder herangezogene Zeichnung in Oxford. A. Reinach, Revue celtique 34 1913 54.
19. Kopien römischer Kaiser schon von Sansovino Lit. 394 W. Biehl 1915 129—136.
Die Loggia Brescia wird 1493—1503 durch Gaspare Mediolanensis und Antonio della Porta reich mit Kaiserbüsten ausgestattet. Lit. 463 H. Brockhaus 1886 74.
G. Christoforo Romano (um 1465—1512) lieferte kleine Köpfe römischer Kaiser nach Frankreich. Lit. 969 M. Wegner 1940 174 glaubt mehrere Bildnisfälschungen dem Umkreis dieses Künstlers zuweisen zu können, u. a. den Trajan Grimani Venedig.
20. In der von G. della Porta hinterlassenen Sammlung von Antiken befanden sich auch 12 moderne Kaiserbüsten, die vielleicht mit der Folge des Casino Borghese identisch sind. Eine Reihe Kaiserbildnisse hat er auch für den Kardinal Alessandro Farnese gearbeitet. Lit. 470 H. Graeven 1893 239 243. Vgl. Anm. III 46 VI 22 X 17. Tommaso della Porta fertigt Reihen von Kaiserbildnissen an, die zunächst für echt ausgegeben und dann zurückgegeben werden, um dann nach Spanien zu kommen. Lit. 967 Th. Würtemberger 1940.
Nach den Kaiserbildnissen, die Tizian 1537 für Herzog Federico von Mantua malte, wird der Gedanke einer gemalten Folge in den Niederlanden wieder aufgenommen, Friedrich Heinrich von Nassau-Oranien läßt 1616—1625 eine Reihe der zwölf Kaiser malen, und gibt jedes Bild einem anderen Künstler in Auftrag. R. Oldenbourg, Die niederländischen Imperatorenbildnisse im Schlosse zu Berlin. Jb. d. Pr. Kunstslgen 38 1917 203—212.
21. Um 1555 werden Bildnisbüsten, darunter auch Kaiserdarstellungen von Rom nach Frankreich exportiert. Lit. 859 Ch. de Grandmaison 1856 69.

1583 kauft der Herzog von Savoyen 18 antike Büsten, darunter Cäsar und Nero für Turin, ein Vitellius wird ausdrücklich als modern erwähnt. Lit. 431 E. Rodocanachi 1913 182.

22. Eine Bronzekopie nach einem Caracalla des Farnesischen Antikenbesitzes wird in dem Vertragskonzept von G. della Porta 1575 für den Herzog von Parma erwähnt. Lit. 469 G. Gronau 1918 198—199. Vgl. Anm. VI 20.
Ein prachtvoller Imperatorenkopf aus Bronze von Hubert Gerhart 1600 Slg. H. v. Miller. A. Feulner, Die deutsche Plastik des 17. Jh. München 1926 Taf. 15. Vgl. Anm. VII 18.
Auf die zahlreichen Falschstücke in den Antikensammlungen, die zum großen Teil ursprünglich nicht als Fälschungen gedacht waren, kann hier nicht eingegangen werden. Nur zögernd entschließt sich die Kunstgeschichte, sich dieser von der Archäologie ausgesonderten Werke anzunehmen, die in die Geschichte der Bildhauerei der letzten Jahrhunderte einzuordnen lohnend wäre.
Ein moderner Hadrian Rom Engelsburg schon von U. Aldrovandi 1556 angemerkt.
Cäsar vgl. u. a. L. Curtius, Ikonographische Beiträge 2 C. Julius Cäsar R M 47 1932 214 Florenz Uffizien 222 Köln Wallraf Richartz-Museum 223 Dresden (222—223 Basaltkopf St. Cloud).
Augustus. J. Sieveking, Das Knabenbildnis des Augustus R M 48 1933 303 Anagni.
Marc Aurel. Lit. 969 M. Wegner 1940 146—147 Neapel Museum Nr. 6090.
Vitellius. Lit. 812 H. Koch 1941 263 Venedig Libreria San Marco.
Caligula. G. Lippold, Ikonographische Probleme 4 Caligula 24—29 Kopenhagen Ny Carlsberg-Glyptothek.
Nero. Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 6 1 1815 250—251, 6 2 1815 312 Rom Kapitolin. Museum, Bronze Rom Villa Mattei G. Lippold, Ikonographische Probleme 4 R M 33 1918 29—30 Basalt Florenz 30 London Britisches Museum R. Paribeni, Un nuovo ritratto di Nerone Ausonia 6 1911 1912 22 bis 26 Rom Nationalmuseum.

23. Winckelmann erklärt, daß die seltenen Kaiser in München Fälschungen sein müßten und bei der verhältnismäßigen Seltenheit von Kaiserbüsten in Rom selbst die Kaiserbüsten in deutschen Sammlungen kaum echt sein könnten. Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze und Förster 11 1825 272.

24. Winckelmann hält die Kaiser der Galerie des Pal. Borghese für Werke aus dem 17. Jh., da in diesem solche Reihen gern aus antikem Porphyr gearbeitet worden seien. Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 5 1812 114. Der Caligula Chigi in Dresden sei nach dem Basaltkopf des Kapitols gearbeitet. Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 5 1812 115—116; 7 1817 497. Vgl. Anm. XI 21.
In einem Nachlaßinventar 1624 werden die Formen für die zwölf römischen Kaiser des Bildhauers W. Tetterow erwähnt. A. Bredius, Künstlerinventare 4 Quellenschriften zur holländischen Kunstgeschichte 10 Haag 1917 1456—1458.
Vgl. noch Lit. 649 E. Michon 1913 28—29 und Lit. 634 E. Tietze-Conrat 1917 Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 10 1933 197 217.

25. Eine Kaiserreihe am Heidelberger Schloß 1558 C. B. Stark, Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Handbuch der Archäologie der Kunst 1 Leipzig 1880 105—106.
Eine Reihe Kaiserbüsten wird von Pius V. 1566 Maximilian II. versprochen, aber, nachdem sie sich als modern herausgestellt haben, mit einer weiteren Reihe nach Spanien geschickt (vgl. Tommaso della Porta). 1568 erhält Maximilian von Kardinal Giovanni Ricci di Montepulciano eine Kaiserbüste, in einem Verzeichnis von 1573 wird eine Reihe von zwölf modernen Kaiserbildnissen erwähnt. Lit. 850 A. Michaelis 1890 63—66; Lit. 969 M. Wegner 1940 145 (für den Büstenexport nach Spanien vgl. auch Lit. 431 E. Rodocanachi 1913 180).
Hans Fugger bestellt 1568 die zwölf ersten römischen Kaiser, die 1570 in der Säulenhalle des neuerrichteten Hauses aufgestellt werden. Lit. 634 E. Tietze-Conrat 1917 66—71, 103.

26. Lit. 608 H. Keller 1940 664—684 bringt viel Wichtiges, ohne darzulegen, wie sehr die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte und Dichtung von Karl dem Großen an für klassizisierende Epochen (und später deren Folgezeit) typisch ist, und wie sehr gerade das Historisieren bildender Kunst humanistischer Anregung verpflichtet ist. Vgl. dazu auch Lit. 609 P. H. Stemmermann 1934.
Wie weitgreifend die Zusammenhänge mit Antike und Humanismus für die Bildniskunst sind, kann hier nicht einmal angedeutet werden. Über der musealen Schätzung des Einzelstückes ist Sinn und Kenntnis des Gefüges der älteren Bildnissammlungen und Bildnisgalerien fast verlorengegangen.

27. Bartholomäus Eggers verpflichtet sich 1674 auch, für den Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg zwölf marmorne Kaiserbildnisse zu machen. 1681 werden Gipsstatuen der römischen Kaiser im Besitz des Bildhauers erwähnt. 1682 kommt ihm durch den Baumeister M. M. Smids der Auftrag zu, zwölf Kaiserinnen für Berlin nachzuliefern. A. Bredius, Künstlerinventare 2 Quellen zur holländ. Kunstgesch. 6 Haag 1916 717—719 723 726. Die Kaiserbildnisse treten in ganz reduziertem Format dann noch einmal im Klassizismus des 19. Jh. auf. Nach Wedgewoodreliefs, die um 1798—1800 in Gleiwitz eintrafen, werden Eisenplaketten hergestellt. E. Hintze, Gleiwitzer Eisenguß Breslau 1928 161—162 Nr. 65—72 Taf. 7.

28. Zu Dosio Lit. 553 L. Wachler 1940 201—204 zu den Handzeichnungen, 224—232 Der Antiquar. Vgl. Anm. III 44 V 36.

Anmerkungen zu Kapitel VI

29. Vgl. G. de Nicola, A series of smal bronzes by Pietro da Barga (um 1575). Notes on the Museo Nazionale of Florenze 2 Burlington Magazine 29 1916 363—373 und Lit. 418 P. Perali 1933 977—982.
30. Lit. 541 B. Schweitzer 1918 45—63, zum normativen Schönheitsideal des späteren 16. Jh. Lit. 955 M. Neusser 1929 29.
31. Hierzu auch W. Weisbach, Zum Problem des Manierismus Straßburg 1934. Studien zur Dt. Kunstgesch. 300 17. Zur Lage der Künstler zwischen Antike und Gegenreformation und zum Aufkommen des Feigenblattes als Anzeichen einer neumittelalterlichen Einstellung Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 276. Vgl. Anm. X 26.
32. Die Frage der Umdeutung und Verzerrung ist auch für die Geschichte des Grotesken in der Kunst von Wert. Das sicher vor Römerköpfen gezeichnete Studienblatt von B. Bandinelli bietet hierzu einen Beleg in der Einstellung des Manierismus zur Antike. Seit Leonardos Ausdrucksstudien wird immer mehr versucht, an ausgesuchten römischen Physiognomien über das Charakteristische hinaus immer weiter in das Phantastische und Karikaturhafte vorzudringen. A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen d. toskan. und röm. Schulen. Beschreib. Katalog der Handzeichnungen d. Albertina 3 Wien 1932 28 Nr. 212.
33. Lit. 487 J. J. Marquet de Vasselot 1905 180—181; Torso eines Paduaner Meisters um 1480 Neapel Museo Nazionale Abb. 85 W. Bode, Die italien. Bronzestatuetten III 234 (möglicherweise im Anschluß an den Torso Belvedere).
34. M. Fogolino Stich Dresden Kupferstichkabinett. Abb. 97 M. Pittaluga, L'incisione italiana nel 16. s. Milano 1928 215 Abb. 146.
35. Eva — Venus Wien Kunsthist. Museum aus Ambras. Abb. 98 Lit. 478 L. Planiscig 1921 254 335; Lit. 483 L. Planiscig 1924 82—83 Nr. 149.
36. Hermesstatuette New York Slg. Pierpont Morgan Abb. 87 Lit. 478 L. Planiscig 1921 335 Abb. 342.
Giovanni da Bologna Torso Slg. Horn Abb. 86 Dedalo 10 1. 1920/1921.
(Eine Ergänzung des Torso um 1593—1594 Agostino Carracci Kaminbild im Pal. Sampieri Bologna. H. Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Pal. Farnese und seine röm. Werkstätte. Jb. d. Kunsthist. Slgen Wien 26 1926 62 Abb. 6).
37. Moretto da Brescia Bildnis Marc Antonio Savelli Versteigerung Castiglioni Wien Amsterdam 1925 (Venustorso in Nische) vgl. G. Frizzoni, Ricordi di un viaggio artistico oltrealpe. L'Arte 5 1902 300—301 (Moroni, Slg. Kauffmann).
G. B. Moroni Bildnis eines Mannes Wien Galerie (in der Hand einen männlichen Torso ohne Kopf).
38. Angelo Bronzino Bildnis um 1540 Lit. 541 B. Schweitzer 1918 57 und Th. Hetzer, Vom Plastischen in der Malerei. Festschrift W. Pinder 1938 53, vgl. auch das Gemälde Das Horoskop (nach Giorgione) Dresden Galerie.
39. Franz Ignaz Günther Venus Holzstatuette 1753 München Slg. Prandtl. Abb. 99 G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko Darmstadt 1914 Leipzig 1914 2. 662 Abb. 1139.
J. A. Carstens, Die Parze Atropos Gipsstatuette Weimar Schloßmuseum Abb. 100; ebenda 2 684 1181.
Ein lebend aufgefaßter Torso der Roma G. B. Piranesi, Veduti di Roma Titelblatt U. Ojetti, Il settecento italiano Mailand 1932 Taf. 233 Abb. 361. Vgl. Anm. VII 49.
40. Der Studie Lit. 951 H. v. Einem 1935 331—334 fehlen wichtige Voraussetzungen. Sie enthält aber wertvolle Gedanken besonders zur Kunst des 19. Jh. Nutzbringend ist die Beobachtung, daß der Torso bei klassizisierenden Künstlern wie Hildebrand nicht auftritt. Für die Torsen neuerer Zeit muß aber auch unterschieden werden, ob das Werk wie ein groß angelegter Bozzetto im Entwurf steckengeblieben ist, wie im Neubarock Rodins, oder sich als manieristischer Verzicht erweist wie bei Lehmbruck.
Ein Torso von Dalou Abb. Ch. Ricketts, Dalou. Burlington Magazine 7 1905 348.
41. B. Schweitzer, Das Original der sog. Pasquino-Gruppe. Abhdlgen der Philol.-hist. Kl. d. Sächs. Akad. d. Wiss. 43 H. 4 Leipzig 1936 vgl. besonders 128 Abb. 28; Lit. 889 B. Schweitzer 1938 43—72; Lit. 888 O. Waser 1901 598—619.
Einzelheiten zur Geschichte des Pasquino: Lit. 953 Chr. G. Heyne 1799 248—249 (Brückenstatue des Ponte Vecchio im 17. Jh.); Lit. 887 J. D. Fiorillo 1824. Geza de Francovich, L'Arte die Donatello e di Jacopo della Quercia, Bolletino d'Arte 1929 glaubt in Donatellos Abrahamsopfer 1421 bereits eine Wirkung der Pasquinogruppe nachweisen zu können.
Michelangelo Matthäus und Pasquino Lit. 440 A. Grünwald 1909 130—131 (vgl. auch den Aufbau der Maria Florenz San Lorenzo und die unvollendete Pietàgruppe Florenz Dom).
Ein Stuckmodell Florenz Casa Buonarotti offenbar im Zusammenhang mit dem Pasquino. W. Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas München 11 531.
Zwei Studien aus der Michelangelo-Nachfolge von Bildhauer A. Schnauder als auf die Pasquinogruppe zurückgehend erkannt gesenkter rechter Arm Abb. 103—104, und rechter Oberschenkel des Menelaos. Abb. 105. Von J. Meier-Gräfe, Die Terrakotten aus der Slg. Hähnel Berlin 1924 Nr. 26 16 Taf. 31 Nr. 27 16 Taf. 32—33 irrig Michelangelo zugeschrieben, mit Nachweis der Besprechung der Stücke in der Michelangeloliteratur, bes. bei H. Thode. Die Terrakotten 1598 von Praun in Bologna erworben, 1842 von Bildhauer E. Hähnel, später von der South West Africa Trust Company.
R. Nuti Bull. senese di storia patria NS. 10 1939 338—341.

Zeichnung eines dem Pasquino verwandten Kopfes Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1916 1. 50 Taf. 54/55. Giulio Romano und die Pasquinogruppe des Mantuaner Sarkophages Lit. 535 H. Dollmayer 1901; Lit. 40 E. Panofsky und Fr. Saxl 1933 263.

Stich des Pasquino Rom Nicolo van Aelst Abb. 101 A. Calabi, L'incisione italiana Mailand 1931 Taf. 47; vgl. den Stich bei J. v. Sandrart Teutsche Academie.

Bernini zum Pasquino H. Rose Tagebuch des Herrn von Chantelou München 1919 17; zu Rubens Lit. 889 E. Mandowsky 1946.

Vincenzo Pacetti, Achill und Penthesilea Terrakotta Bozzetto Rom Akad. S. Luca A. E. Brinckmann Barockbozzetti Frankfurt/M. 1924 2 122 Abb. 60.

Zur Pietà von Fr. J. Günther Lit. 373 Th. Hetzer 1935 305.

Für das Grundthema der Pasquinogruppe vgl. die Zeichnung von D. Chodowiecki W. Kurth, Berliner Zeichner Berlin 1941 Taf. Abb. 17. Für eine frühe Darstellung des Inhaltes vgl. A. Heinemann Der Meister der Grandes Heures de Rohan und seine Werkstatt A. 15. Jh. Städel Jb. 7/8 1932 3 Ms. Valerius Maximus Paris Biblio. Nat. ms. fr. 20320 Achill mit der Leiche des Patrokles Abb. 2.

Winckelmanns Protest gegen Berninis unbedachtsame Frechheit Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 4 45. Aufschlußreiche Verteidigung Berninis gegen Winckelmann bei Heinse Lit. 812 H. Koch 1941 253—254. Sergel Venus und Mars Burlington Mag. 83 1943 (489) 293 Abb. 3.

P. Fedi Il Ratto di Polissena Florenz Loggia dei Lanzi.

A. Menzel Aufbewahrungssaal während des Museumsumbaues 1848. Abb. 102 H. v. Tschudi, A. v. Menzel. Abbildungen seiner Gemälde München 1906 173 Nr. 215. Die Gruppe im Mittelgrunde des Blattes dargestellt. Benutzung des Pasquinomotives bei A. Feuerbach, wohl nach dem Amazonensarkophag des Belvedere. Lit. 826 Br. Schröder 1924 93 (vgl. auch R. Begas Raub der Sabinerinnen A. Schulz, Deutsche Skulptur der Neuzeit. Eine Slg. hervorragender Werke der Bildhauerkunst Berlin o. J. 1. Taf. 16 und W. Wandschneider, Gerettet. Ebenda 2. Taf. 44).

Eine kleine Marmorgruppe in Schloß Poschwitz bei Altenburg von Hans Georg Conon von der Gabelentz aus Italien mitgebracht.

Zum Abguß des Pasquino Dresden F. Staehlin, Die Thensa Capitolina 12 Die Rettung von Achills Leichnam R M 21 1906 354.

Ph. Schweinfurth Das Wesen der byz. Kunst 6. Internat. Kongr. f. Archäologie Berlin 1939 1940 600—607 will eine Benutzung des Pasquino im Kuppelfresko von Nerediza 12. Jh. erkennen.

42. Cellini entwarf eine für den Hof des Schlosses Fontainebleau bestimmte Riesenstatue.

Die Panstatuen Rom Kapitolin. Museum ehem. Slg. della Valle, von Primaticcio für Franz I. abgeformt, haben offenbar auf Bandinelli gewirkt.

43. Lit. 145 W. Körte 1937 289—312 zwischen den Werken von Giambologna und Atzelt verläuft nicht eine Entwicklung, sondern ein Phasenwechsel, die barocke Lösung von Pietro da Cortona ist aus einer grundsätzlich verschiedenen Haltung entstanden.

(Zur Vorliebe für naturhaft-zufällige Anordnung von Felsblöcken bei Giulio Romano E. Gombrich, Zum Werke Giulio Romanos 2 Jb. der Kunsthist. Slgn. Wien NF 9 1935 130 Abb. 92) Eine italien. Deinokratesdarstellung um 1680 erwähnt bei F. Matz, Antikensammlungen in England AZ 31 NF 6 1874 34; Goya Radierung Prometheus; M. Klinger Radierungen Der Krieg und Integer Vitae (Vom Tode II Op. XIII 1.) Das Thema läßt sich von den Felsreliefs Vorderasiens bis zu denen Nordamerikas verfolgen. Seit Swift Verbindungen mit dem Gulliver- und dem Riesenthema bis zu Ernst Liebermann. Auch mit weibl. Figuren: Albert Weisgerber Akt im Freien, und Vermischung mit erot. Themen.

Vgl. Joh. Itten, Vortrag in Darmstädter Gespräch 1950 Das Menschenbild in unserer Zeit Darmstadt 1951 hg. H. G. Evers 46—47 mit Abb. Gem. Salvador Dali 1934. L. Feininger Markwippach II. 23. 3. 1918 Der Sturm 8 1917—1918 84

44. Vgl. O. Benndorf, Der Koloß von Rhodos Bemerkungen zur griech. Kunstgeschichte 1. A M 1 1876 45 bis 48; F. Lüders, Der Koloß zu Rhodos. Eine hist. antiquarische Untersuchung Programm Hamburg Gelehrtenschule 1865 1—36; H. van Gelder, Geschichte der alten Rhodier Haag 1900 383—391; H. Thiersch, Pharos Antike Islam Okzident Leipzig 1909 19—20; Lit. 145 E. Lesbazeilles 1924.

Heemskerk und Fischer von Erlach H. Sedlmayr, Fischer von Erlach d. Ae. München 1925 Taf. 77.

1679 Kupferstich in einem Werke von Athanasius Kircher Lit. 17 Fr. M. Feldhaus 1931 136 Abb. 161.

1695 Theaterprospekt vgl. K. Tintelnot, Johann Oswald Harms Zeitschr. d. Dt. Vereins f. Kunstwiss. 8 1941 259.

Doré Holzschnittvignette aus der Legende de Croque-mitaine um 1863 G. F. Hartlaub, Gustave Doré und seine Illustrationen Zeitschr. f. bild. Kunst 53 NF 29 1918 52.

45. Lit. 904 G. M. Rushforth 1919 28 58; Lit. 882 J. Carcopino 1925; Lit. 883 F. v. Duhn 1928 9—14. Lit. 35 F. Piper 1 1847 444—446; A. Goldschmidt Elfenbeine I 181 II 186b.

Der Braunschweiger Löwe ohne Zusammenhang mit der Lupa undenkbar.

Filarete Lit. 387 Br. Sauer 1897 18 20.

Anmerkungen zu Kapitel VI

Lit. 884 L. Curtius 1933 192 (N.Sc. 59 1934 Taf. 15; 61 1936 4); Lit. 885 E. Loewy 1934 79 81 86—88; Lit. 886 E. Strong 1937 496; A. M. Hind, Early italian engravings London 1938 4 Taf. 474.
Die römische Wölfin als Wahrzeichen Sienas vgl. Lit. 61 W. Haftmann 1939 und P. Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento Berlin 1907 21.
A. Venturi, Pisanello Rom 1939 85 Taf. 38 Medaille Nicolo Piccinino um 1439 Greif als Nährmutter.
Lit. 483 L. Planiscig 1924 140—142 Nr. 240; Lit. 484 L. Planiscig 1923 Taf. 10.
Giuseppe Cesari Cavaliere d'Arpino Zeichnung. A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen d. toskan. und röm. Schulen. Beschr. Katalog der Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 54 Nr. 458 (Tibertypus wie bei Rubens).
Als Schildzeichen auf historischen Gemälden des Klassizismus u. a. bei David, Ingres.
Lit. 769 M. Wegner 1944 34. Vgl. Anm. X 5.

46. R. Newald, Die Antike in den europäischen Literaturen. German.-roman. Monatsschr. 22 1934 106—115.

47. Einige Notizen zur Geschichte des Kairos in der neueren Kunst:
Kairos-Bios in byzant. Dichtungen und Handschriften Lit. 76 A. Munoz 1904 132—133; Lit. 75 V. Grecu 1940.
Zum Relief Torcello H. von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig Leipzig 1903 128; P. Perdrizet, Sur un relief greco-égyptien de Némesis faussement interprété comme une représentation de Kairos ou de Bios. B C H 36 1912 263—267; B. Schulz Die Kirchenbauten von Torcello Berlin 1927 24—26 Abb. 40 A. Haseloff, Die vorromanische Plastik in Italien Berlin 1930 Taf. 80; Lit. 77 A. Greifenhagen 1935 71.
Das wiedergefundene Bruchstück Torcello Museo dell'Estuario A. Munoz L'Arte 9 1906 213—215; 1904 123 133—135; vgl. A. Munoz Le rappresentazioni allegoriche della vita nell'arte medioevale Tolentino 1908 19; P. d'Ancona L'uomo e le sue opere nelle figurazioni itaiane del medio evo Florenz 1923 5.
In einer Handschrift von 1404 Tübingen Univ. Biblio. A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder Zur Gesch. d. menschl. Glaubens und Irrens. Studien zur dt. Kunstgesch. 194 Straßburg 1916 Taf. 3.
Ragione und Volonta in Filaretes Traktat Cod. Magliabecchianus Florenz Nationalbiblio. M. Lazzaroni und A. Munoz, Filarete Scultore e architetto del 15.s. Roma 1908 Taf. 6. 1.
Die Beschreibung bei Lit. 539 E. Petersen 1906 185, der selbst auf die Frage nicht eingeht, führt darauf, daß es nicht ausgeschlossen wäre, die linke Hälfte des Brunnenbeckenreliefs auf Tizians Himmlischer und Irdischer Liebe mit Kairos-Darstellungen in Zusammenhang zu bringen. Die neuesten Erklärungsversuche sind ebenso wenig überzeugend wie die älteren. P. de Minerbi, La tempesta die Giorgione e L'amore sacro e l'amore profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia Mailand (1940) Taf. 28, 29b, 30; O. Brendel, Mitteilung bei Lit. 540 G. F. Hartlaub 1941 250—253; R. Wischnitzer-Bernstein, A new interpretation of Titians sacred and profane love GdBA 85 6 23 1943 (912) 89—98, bestritten von W. Friedlaender ebenda (916) 382.
Das Relief in der Eremitage Lit. 77 A. Greifenhagen 1935 67—84 (dazu Lit. 139 G. F. Hartlaub 1933).
In Kairos-Auffassung auch das Fortunagem. von Guido Reni Rom Gall S. Luca. Zur Ikonologie des Kairos noch R. Wittkower, Patience and Chance, the story of a political embleme, Journal of the Warburg Institute 1 1937/38 171—177 (Girolamo da Carpi Gem. um 1550 Dresden); R. Wittkower, Chance, time and virtue ebenda 313—321; G. Bing, Nugae circa Veritatem, Notes on Antonio Francesco Doni, Journal of the Warburg Institute 1 1937/38 304—312 (Buchdruckerzeichen Marcolini Venedig 1551); R. Eisler, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 10 1947 155—159 zum typus occasionis als malus genus.
E. Major und E. Gradmann Urs Graf Basel oh. J. Abb. 133 für einen Froben-Druck um 1513 Basel; desgl. 1519.
Lit. 597 S. Vögelin 1887 356 Hans Baldung Grien Zeichnung von 1515 Nackte Kugelläuferin mit Putto Wien Albertina. C. Koch, Die Zeichnungen Hans Baldung Griens Berlin 1941 Taf. 61.
Buchdruckerzeichen J. F. für Cratander 1523 Basel: P. Heitz und C. Chr. Bernouilli, Baseler Büchermarken Straßburg 1895 65; Jörg Breu Holzschnitt zu den Emblemata in occasionem des Alciati von 1521 zu dem bei Steiner 1531 Augsburg erschienenem, Peutinger gewidmeten Druck: L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen Leipzig 1923 121 Abb. 101; Kairos nach dem 12. Epigramm des Ausonius bei Fischart und auf Signeten Dresden 1553 und Frankfurt/M. um 1590: G. Sello, Die Glücksgöttin auf Buchdruckerzeichen des 16. Jh. Zs. f. bild. Kunst 12 1877 115—118 und P. Heitz, Frankfurter Büchermarken Straßburg 1896 Abb. 67—69.
Kairos im Zeitalter Goethes Lit. 772 R. Alewyn 1932 116; R. Newald, Die Antike in den europäischen Literaturen G R M 22 1934 106—115; S. Aschner, Die Göttin der Gelegenheit. Euphorion, Ztschr. f. Literaturgesch. 17 1910 347—349 und Nachtrag von A. Fries 658 (Kairos in der Umbildung occasio bei N. Macchiavelli, Opitz, Goethe, Schiller, Heine); E. Lerch, Die Göttin Gelegenheit. Ein Lieblingsgedanke Goethes. Geistige Arbeit 9 1942 (21) 5—7.

48. Lit. 137 E. Mandowsky 1934; als Einzelbeispiel Setzwaage und Aequitas Lit. 140 W. Deonna 1932 464 bis 470.

49. Lit. 116 H. Thiersch 1935 hat den archäologisch fundierten Stoff übersichtlich bereit gestellt, ohne eine kunstgeschichtliche Auswertung zu versuchen. Allein schon die Vollständigkeit erstrebende Sammlung der Beispiele dürfte

die Auffassung rechtfertigen, die Epochen der neueren Kunstgeschichte hätten eine zwangsläufig stilistisch bestimmte und zwangsläufig wechselnde Einstellung zur Antike. Wie andere Themen und Formen des Manierismus kehrt auch die Artemis Ephesia im späteren 18. Jh. wieder.

50. Vgl. die Verteidigung von W. Stechow für die ikonologischen Bemühungen von Lit. 119 E. Panofsky 1930.
51. Lit. 544 C. Robert 1882 134—147; Lit. 546 Fr. Studniczka 1903 413—416; Lit. 877 A. Michaelis 1890 297—301. Die erst für das 17. Jh. nachweisbare Inschrift geht auf eine Erfindung von Pierro Ligorio zurück. Eine ältere Inschrift der Venus, die doch wohl aus dem späteren 16. Jh. stammen könnte, sei durch eine neuere ersetzt worden. Vgl. Lit. 876 A. Michaelis 1881 15—16 ebenda 17 Behandlung einer anderen falschen Kleomenes-Inschrift Florenz Uffizien und eine weitere Inschriftfälschung Heraklesstatue Florenz Pal. Pitti. Vgl. noch Ch. Ravaisson-Mollien für die Inschrift der Gruppe Venus und Amor Paris Louvre 151 Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France 1906 120—122.
52. Vgl. Lit.-Übersicht 918—950.
Die bei v. Salis 1947 255/136 erwähnte Studie Lit. 945 M. Bieber, Laocoon. The influence of the group since its rediscovery. New York 1942 22 S. 28 Abb. u. R. D. Alfonso Il ritrovamento del Laocoonte Vaticano e due Umanisti di quel tempo Gublio 1919 19 S. konnten nicht erreicht werden.
53. Lit. 920 R. Förster 1906 4—5; Lit. 922 R. Förster 1890 88—89; Eitner, Über die Laokoongruppe Verhdlgen der 40. Verslg. dt. Philologen in Görlitz 1889. Leipzig 1890 96; Lit. 926 E. Löwy 1896 44—49; (vgl. auch Lohmeyer, Eine Bemerkung zur Laokoongruppe. Wiener Bll. f. d. Freunde d. Antike 4 1928 85—86.
54. Lit. 430 E. Müntz 1884 38—41; Briefe aus der Entdeckungszeit Lit. 850 A. Michaelis 1890 18.
55. Antonio da Sangallo Entwurf einer Nische für die Aufstellung der Laokoongruppe Abb. 106 Auf der Rückseite einer Zeichnung mit historischer Szene: Links ein Feldherr aus seinem Zelt tretend einen Brief lesend, rechts eine Gruppe sich abwendender Krieger. A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen d. toskan. und röm. Schulen. Beschr. Kat. der Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 27 Nr. 201; Lit. 503 H. Thode 1881 14—15 Nr. 35; Lit. 918 R. Förster 1914 697.
56. Zur Wirkung auf Raffael ausführlich Lit. 515 E. Müntz 1881 594—597 602—603, gekürzt 1900 332; Lit. 931 A. Venturi 1890 98—112.
57. Lit. 930 O. Ollendorf 1898 115 zu den Sklaven und dem Matthäus; Lit. 444 H. Weizsäcker 1943 47—49 zu den Sklaven; Lit. 455 E. Panofsky 1923 42 zur Decke der Sixtina.
58. Lit. 850 A. Michaelis 1890 18; Lit. 919 R. Förster 1906 159—160 175; Lit. 426 E. Jacobsen 1904 252; Lit. 927 A. Scharff 1931 220; Lit. 483 L. Planiscig 1924 98—100 Nr. 174.
Bronze Florenz Nat. Museum Slg. Carrand Abb. 109 Lit. 923 R. Förster 1891 182; L. Planiscig, Piccoli bronzi italiani del Rinascimento Mailand 1930 Taf. 109 Abb. 189.
Vgl. Lit. 478 L. Planiscig 1921 95—96 Abb. 90.
Zu der Laokoon-Gruppe in Reggio di Calabria (wohl Kopie späterer Zeit) E. Petersen, Laokoon in Reggio. R M 10 1895 284—288; Lit. 948 L. Pollack 1898 147; Lit. 920 R. Förster 1906 6—8.
Eine Bronzekopie kommt im letzten Drittel des 16. Jh. in die Kunstkammer München, Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 10 1939 206.
59. Auftrag von 1520 Aufstellung nach verschiedenen Arbeitsunterbrechungen 1531 in Florenz, 1671 in die Uffizien überführt, 1762 durch Brand beschädigt. Lit. 932 Rt. 1849 26—27; Lit. 931 A. Venturi 1890 98—112; Lit. 850 A. Michaelis 1890 26, 30; J. O'Sullivan Köhling, Shelley und die bildende Kunst Salzungen 1928 199. Studienzeichnungen Bandinellis (und anderer Künstler) verzeichnet bei E. Jacobsen, Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz Repert. f. Kunstwiss. 21 1898 271 Nr. 74—75; Lit. 426 E. Jacobsen 1904 252 Nr. 324—325, 253, Nr. 326—330. (Zeichnung des Laokoon im Londoner Skizzenbuch um 1540) Abb. A.A. 1912 287.
Lit. 969 M. Wegner 1940 145 vertritt die ganz abwegige Meinung, es handele sich um eine Kopie-Fälschung. Franz I. von Frankreich, der 1513 von Leo X. die Laokoongruppe gefordert hatte, erhält auch die Kopie Bandinellis nicht und läßt durch Primaticcio, der zwischen 1540 und 1545 Formen für Bronzeabgüsse in Rom bestellte, auch die für einen Abguß des Laokoon besorgen. Lit. 919 R. Förster 1906 160; Lit. 1009 R. Hallo 1928 193 bis 220; Lit. 1006 A. Rumpf 1927 247. Vgl. Anm. VI 42.
60. F. Mauroner, Le incisioni di Tiziano Venedig 1941 19—20 46 Nr. 23 Taf. 35 (um 1545); Lit. 919 R. Förster 1906 177—178; Gegen die irrige Ansicht Lit. 945 K. Sittl 1895 26—27 ist die Auffassung von Lit. 362 O. Fischel 1918 60 zu vergleichen; neuerdings noch: H. W. Janson, Titians Laocoon caricature and the Vesalian-Galenist controversy, Art Bulletin 28 1946 49—53. Abb. 110 Vgl. Anm. VI 61.
61. Th. Hetzer, Studien über Tizians Stil 2. Die Antike. Jb. f. Kunstwiss. 1923 220—237 bes. 229 zur Wirkung des Laokoon auf Tizian und andere Künstler. Vgl. Anm. V 2.
Lit. 28 Fr. Wichert 1907 38—39.
62. Lit. 919 R. Förster 1906 149—178 Abb. 111—112.
63. Lit. 921 R. Förster 1890 303.
64. Marco Dente Stich P. 47 B 243 Abb. 114 Lit. 503 H. Thode 1881 38 Nr. 66.

Anmerkungen zu Kapitel VI

Lit. 81 A. Venturi 1931 und Besprechung von Fr. Rougemont 1934 81· Vergilcodex aus dem Besitz des Kardinal Bembo Biblio. Vat. Cod. 3225 vgl. Lit. 919 R. Förster 1906.
Nachweis einer sonst nicht herangezogenen Laokoondarstellung aus einer franz. Hs. d. 12. Jh. bei Lit. 929 P. Halm 1932 401.
Lit. 505 S. Colvin 1913 173 erwähnt einen Laokoonstich von G. A. da Brescia.
Zwischen den mittelalterlichen Darstellungen und der wiederentdeckten Gruppe bilden die Laokoonzeichnungen Filippino Lippis, vgl. Abb. 107, und sein Fresko in Poggio a Caiano eine Brücke. Entgegen den Versicherungen mehrerer Autoren, die sich noch A. Scharff zu eigen macht, müssen diese Werke mit einem wieder verlorenen Wandgemälde in Art der pompejanischen Fresken (vgl. u. a. Maiuri, Casa di Menandro Taf. 4) zusammenhängen.
Die Arbeiten Filippino Lippis sind besonders wichtig, weil sie zeigen, wie sehr die Renaissance um 1500 auf Werke wie den Laokoon formal wie inhaltlich vorbereitet war und Denkmäler ähnlicher Art aufsuchte und benutzte. Die so sehr gefeierte Wiederentdeckung der Gruppe mußte den Künstlern dieser Zeit als eine Bestätigung ihrer eigenen Schaffensrichtung und als eine Quelle neuer Anregungen hochwillkommen sein. Daß das Pathos der Hochrenaissance auch in der Auffassung des Laokoon von der gotizistischen Haltung des späteren Quattrocento ebenso verschieden ist, wie die Gruppe selbst etwa von den bacchischen Reliefs, bedürfte keines Hinweises, wenn beides nicht irrig in Beziehung gesetzt worden wäre.
Filippino Lippi Zeichnung Florenz Uffizien, Studie zu dem Fresko in Poggio a Caiano Abb. 107. Lit. 923 R. Förster 1891 184—187; Lit. 918 R. Förster 1914 689; Lit. 929 P. Halm 1932 395 404—405, 409—410, 427. Spätere Zeichnung Haarlem Slg. Koenigs Lit. 928 A. Scharff 1932 531.
Zur Benutzung antiker Malerei vgl. u. a. Lit. 190 R. Lanciani 1895, Lit. 664 B. Nogara 1907, Lit. 695 S. Sulzberger 1941.

65. Lit. 919 R. Förster 1906 149—178.

66. Das sog. Wittmersche Relief ehem. Rom Priv.-Slg. nach W. Bode u. a. ein Werk des späteren 16. Jh. Lit. 946 H. Brunn 1863 11; Lit. 921 R. Förster 1890 303 Nr. 17; Lit. 923 R. Förster 1891 179, 184.
Laokoon Relief Madrid wohl Weiterbildung des Wittmerschen Reliefs Lit. 922 R. Förster 1890 304 Nr. 18; Lit. 923 R. Förster 1891 184; Lit. 924 R. Förster 1894 45; Lit. 919 R. Förster 1906 175.

67. Lit. 923 R. Förster 1891 182; Lit. 921 R. Förster 1890 301 Nr. 12; Lit. 936 F. de Mély 1909 214; L. Urlichs, Beiträge z. Gesch. d. Kunstbestrebungen und Slgen Rudolfs II. 1. Zs. f. bild. Kunst 5 1870 48
Eine Gruppe ehem. Trier Slg. Quednow Lit. 501 Gaedechens 1885 210—211.
(Nachwirkung in China vgl. Lit. 936 F. de Mély 1909 214).

68. Abb. 113. E. Tietze-Conrat, Der frz. Kupferstich der Renaissance München 1925 11 Taf. 17.
Dirk Velbert Stich Die Sintflut 1544 A. Stix, Meisterwerke der Graphik 15.—17. Jh. Wien.

69. Erhard Schön Zeichnung um 1540 E. Bock, Die Zeichnungen in der Univ.-Biblio. Erlangen Frankfurt/M. 1929 80 Nr. 258 Taf. 104.

70. In der Sala di Troja um 1538 Lit. 919 R. Förster 1906 173.

71. Lit. 919 R. Förster 1906 175 Abb.; Burlington Mag. 42 1923 258; A. L. Mayer, Greco München 1926 Taf. 66. H. Kehrer München 1939 100. Vgl. Anm. V 13.
Jan Gossaert Beweinung Christi Zeichnung E. Bock und J. Rosenberg, Die Niederländ. Meister Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Berlin 1930 1. 35 2. 26 Nr. 4457.

72. Lit. 933 M. Schuster 1926 159—162.

73. Als bezeichnendes Beispiel die Plakette von Moderno Wien Kunsthist. Museum Lit. 501 Gaedechens 1885 208—210; A. Ilg, Werke des Moderni in den Wiener Slgen. Jb. d. Kunsthist. Slgen Wien 11 1890 105 Taf. 7; Lit. 919 R. Förster 1906 176; Lit. 477 L. Planiscig 1925 29.
Zeichnung aus der Werkstatt des Taddeo Zuccari Entwurf für eine Lünette A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen d. toskan. und röm. Schulen Beschr. Kat. d. Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 33 Nr. 253.
Dt. Relief der zweiten Hälfte des 18. Jh Budapest Mus. Belvedere 9 1930 Taf. 74 1.

74. Raffael Zeichnung um 1508—1510 Judith mit dem Haupt des Holofernes A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen d. toskan. u. röm. Schulen. Beschr. Kat. d. Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 11 Nr. 58.
Girolamo da Carpi Judith Gem. Dresden Gal.

75. Federigo Zuccari Christus als Weltenrichter Zeichnung Studie für die Florentiner Domkuppel A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen der toskan. u. röm. Schulen. Beschr. Kat. d. Handzeichnungen d. Albertina 3 Wien 1932 34 Nr. 266.

76. Zum Thema des der Schlange verfallenen Sterblichen selbst vgl. Lit. 317 W. E. Volbach 1932 und die Besprechung von Fr. Saxl 104—105 Nr. 408. Ferr. Fenzoni, H. Voss Die Malerei d. Spätren. in Rom und Florenz Berlin 1920 2 507. Abb. 200.
(Vgl. auch die Ikonographie des Themas der ehernen Schlange.)

Anmerkungen zu Kapitel VI

Alart du Hameel Stich M. Lehrs, Gesch. u. krit. Kat. d. dt., ndl. u. frz. Kupferstichs im 15. Jh. Wien 1930 Taf. 199 Abb. 488.
Faenzone da Faenza Zeichnung Budapest Nat.-Gal. Albertina Zeichnungen 5 501.)
Vgl. auch die Ikonographie des Ugolino.
Fr. A. Yates Transformations of Dantes Ugolino Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 13 1950 92—117, 125—127. Vgl. Anm. VII 33.
Vgl. auch die Ikonographie des Themas bei Cleopatra.
Jacopo Francia Stich H. Delaborde, La gravure en Italie avant Marc Anton Paris o. J. Taf. an 176.

77. Bronze von 1623 Drottningholm Park Abb. 117 Lit. 919 R. Förster 1906 175; H. Kehrer Greco München 1939 100.
78. H. Brosamer Stich 1538 Abb. 116 Lit. 919 R. Förster 1906 173.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL VII

Anmerkungen zu Kapitel VII

1. Lit. 639 E. Müntz 1895 478.
Der Laokoon hat auch unter den Gipsabgüssen im Saale der Berliner Akademie Friedrichs I. einen bevorzugten Platz, vgl. den Stich von L. Beger Abb. Reallexikon d. dt. Kunstgesch. 1 s. u. Akademie.
2. Zu Äußerungen Berninis Lit. 737 G. Baumecker 1933 62.
3. Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 6 1 1815 103 6 2 1815 208.
Lit. 850 A. Michaelis 1890 30; Lit. 937 E. Michon 1906 274; Lit. 936 F. de Mély 1909 213; Lit. 938 P. Weizsäcker 1914 162—163; Lit. 444 H. Weizsäcker 1943 47—48; G. Milanesi G. Vasari Le vite Florenz 6 1881 633 (Montorsoli).
4. Ergänzungsvorschlag Bandinellis und Ergänzung Montorsolis Lit. 850 A. Michaelis 1890 30; Lit. 924 R. Förster 1894 47; Lit. 945 K. Sittl 1895 6 24.
Aldrovandi erwähnt einen kleinen Laokoontorso, den Michelangelo gerühmt habe Lit. 921 R. Förster 1890 301 Nr. 7; Lit. 953 Chr. G. Heyne 1779 13 bringt offenbar irrtümlich diesen Torso in Zusammenhang mit einer von Pagliarini 1760 erwähnten kleinen freien Nachbildung aus dem Besitz des Bildhauers Giovacchino Fortinini in Florenz.
Die Michelangelobibliographie von E. Steinmann weist unter Nr. 774 auf: B. Gasparoni, Il Laocoonte Arti e lettere 2 1865 177—182, 195—203.
5. Lit. 937 E. Michon 1906 273—274; Lit. 936 F. de Mély 1909 212.
Der Bronzeabguß der Laokoongruppe nach Girardon in der Halle von Houghton Hall, Norfolk, den Lord Walpole in Paris erwarb, ist bisher nicht herangezogen worden. H. A. Tipping, English homes V 1. Early Georgian 1714 bis 1760 London 1921 81 90 Abb. 104.
6. Lit. 945 K. Sittl 1895 8—24; Lit. 937 E. Michon 1906 273—279; Lit. 649 E. Michon 1913 13—14.
7. Anläßlich der Pariser Reise 1806. Lit. 750 A. Spemann 1909 78 Anhang 179 Nr. 308 vgl. Anhang 162 Nr. 266; Lit 938 P. Weizsäcker 1914 157—163 mit Abb. der Skizzen des Schillermus. Marbach. Vgl. Anm. XII 33.
8. Lit. 850 A. Michaelis 1890 18.
9. Lit. 945 K. Sittl 1895 32.
10. H. Luckenbach, Laokoonergänzungen Gymnasialprogramm 762 Donaueschingen 1906 München 1907 8 Taf. 9—13.
11. Lit. 934 O. Waser 1926 148—150. ähnlich schon O. Waser, Neuere Laokoonstudien S.-Abdr. Neue Zürcher Zeitung 1316 und 1322 5.—6. 11. 1915.
12. Vgl. A. v. Salis 1947.
13. Kopie von G. B. Tubi Trianon Lit. 939 Chr. G. Heyne 1779 44—45; Ein Guß der Brüder Keller und eine Gruppe im Gemäldesaal des Dresdner Schlosses erwähnt Lit. 643 W. Holzhausen 1939 159 179; Eine Gruppe aus der Werkstatt des Francesco Susini in der Liechtensteinschen Galerie Lit. 634 E. Tietze-Conrat 35 Abb. 25. Rehbergs Vorschlag 1794 für Wörlitz wird aus Raummangel (Maßstabsgründen) abgelehnt. Siebigk Mitt. V. f. Anhalt. Gesch. 2 1880 284.
Zeichnungen von A. R. Mengs Roma 1748 und von Giuseppe Pesci Schwerin Mus. Kupferstichkab.
14. Eine Zeichnung von Heemskerk mit genauer Angabe der Brüche im Haar Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1916 41 T 23 v; 76 T 74 r; Lit. 567 L. Preibisz 1911 weist die Benutzung des Laokoonkopfes für Heemskerk im Gem. Grablegung Christi Brüssel Mus. nach.
Laokoon Bologna Museo Civico (wohl mit dem Laokoon Maffei identisch). Lit. 921 R. Förster 1890 33 Nr. 5; Lit. 947 E. Hübner 1879 353—354.
Laokoon des Marchese Litta, Villa Leinata bei Mailand, später Bes. Baron Weil-Weiss Turin, Corrado Cramer Mailand Lit. 921 R. Förster 1890 299—300 Nr. 2; Lit. 920 R. Förster 1906 9—10; Lit. 948 L. Pollack 1898 147; Lit. 935 L. Pollack 1918 86 Nr. 3.

Anmerkungen zu Kapitel VII

Laokoon Slg. Maler Paliaghi Mailand Lit. 935 L. Pollack 1918 86 Nr. 1.
Laokoon Campana Eremitage Lit. 921 R. Förster 1890 300 Nr. 4; Lit. 948 L. Pollack 1898 147; Lit. 935 L. Pollack 1918 86 Nr. 5.
Laokoon Pal. Spada Rom Lit. 921 R. Förster 1890 300 Nr. 3; Lit. 948 L. Pollack 1898 147; Lit. 935 L. Pollack 1918 86 Nr. 4.
Laokoon Ambras Wien Mus. Lit. 920 R. Förster 1906 10; Lit. 935 L. Pollack 1918 86 Nr. 6 ebenda auch Kopf des älteren Laokoonsohnes Lit. 921 R. Förster 1890 302 Nr. 15; Lit. 920 R. Förster 1906 10. Der Kopf des älteren Sohnes, benutzt in einer Zeichnung Parmigianinos Florenz Uffizien, Lili Fröhlich-Bum Parmigianino und der Manierismus Wien 1921 26 Abb. 17.

15. Lit. 921 R. Förster 1890 291 Nr. 1; Lit. 936 F. de Mély 1909 209—222 mit wichtigen Einzelangaben aber verfehlter Zuschreibung an Michelangelo; Lit. 948 L. Pollack 1898 147; Lit. 935 L. Pollack 1918 86 Nr. 2; Lit. 949 M. Pohlenz 1933 60 Abb. 118.
16. Aus dem Besitz des Principe Torlonia Rom Pal. Torlonia Piazza Venezia Abb. 119, röm. Meister um 1620—1630. Lit. 935 L. Pollack 1918 86—89; K. Feuchtmeyer G. Petel Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 3 1926 109 122.
17. Slg. Graf Erwin Schönborn Schloß Sonnberg bei Oberhollabrunn Niederösterreich Abb. 120 Lit. 935 L. Pollack 1918 87—89 Nr. 8.
18. Bernini Rötelzeichnung vom Rumpf des Laokoon um 1655 Leipzig Stadtbibliothek, W. G. Fischer Die Handzeichnungen aus dem römischen Barock in der Leipziger Stadtbibliothek Zs. f. bild. Kunst 62 1928/29 Kunstchronik 1928 25—28, H. Brauer und R. Wittkower Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini Berlin 1931 Röm. Forschungen d. Biblio. Hertziana 9/10 57 Abb. 42; vgl. Lit. 625 R. Josephson 1924.
Rubens Ch. Iterling La découverte et l'histoire d'une oeuvre inconnue de Rubens L'amour de l'art 18 1937 285—292; A. L. Meyer Zum malerischen Werk des Rubens Zs. f. bild. Kunst 57 NF 33 1922 117—118. Hubert Gerhard Augustusbrunnen Augsburg Die Schmutter: H. Kehrer Greco München 1939 100 Abb. 76 bis 77; Adam Baldauf 1616 Hl. Cassian St. Jacob/Brixen, Fr. Kriegbaum Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 6 1929 60—61 Abb. 1.
Sklave am Denkmal des Gr. Kurfürsten Berlin Abb. 122 E. Benkard: A. Schlüter Meister der Plastik Frankfurt/M. 1935 Taf. 37.
Daß die Masken der Sterbenden Krieger Berlin Zeughaus ohne Laokoon nicht denkbar sind, bemerkt Lit. 935 L. Pollack 1918 85—89.
19. Fr. X. Feichtmeyer Hl. Sebastian Ton Slg. Röhrer Unterschondorf G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko Darmstadt 1914 Leipzig 1914 2. 667 Nr. 1147.
P. A. Wagner Thetis bei Hephaist Alabasterrelief Würzburg Luitpold Mus. ebenda 2 664 Nr. 1143.
Piemontini Laokoon Bronzerelief, auf P. da Cortona zurückgehend München Nat. Mus. Lit. 634 E. Tietze-Conrat 1917 78.
Dannecker Milon von Kroton 1777 Stuttgart Mus. Abb. 123. Lit. 750 A. Spemann 1909. Vgl. Anm. VII 7. (Die Ikonographie des Themas Milon von Kroton steht auch sonst mit Laokoon in Beziehung.)
20. Lit. 747 Rost 1794.
21. Lit. 782 H. Koch 1932 338.
22. Die Zeichnung Menzels zur Lithographie W. Kurth, Berliner Zeichner Berlin 1941 Taf. 83.
23. J. H. Tischbein, Der Tierlaokoon Feder und Aquarell 1796 Leipzig Slg. Kippenberg G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko Darmstadt 1914 Leipzig 1914 2. 57 627, Nr. 1077 vergl. Anm. VI 60.
24. J. A. Carstens Laokoon Zeichnung Weimar Goethe-Nat.-Mus. Abb. 115 Lit. 742 A. Kamphausen 1941 243 Abb. 81. Die Zeichnung von Carstens Höllensturz der Verdammten weist in der auflösenden Benutzung von Motiven des Laokoon und Michelangelos auf die Laokoonzeichnung voraus. Lit. 742 A. Kamphausen 1941 73. Daß es sich bei Carstens Laokoonzeichnung durchaus nicht um einen vereinzelten Sonderfall handelt, ergibt sich aus anderen Darstellungen der Zeit:
Laokoon Zeichnung von Carl Bach Warschau 1796 ehem. Slg. Graf Maltzahn-Mielitsch. Lit. 919 R. Förster 1906 175.
J. G. Schadow Orestes von den Furien verfolgt H. L. Oeser, Menschen und Werke im Zeitalter Goethes Berlin o. J. 201.
J. A. Koch in den Danteillustrationen, u. a. Dante und Vergil auf dem Rücken des Geryon Federzeichnung um 1800/1802 A. v. Schneider, Karl v. Uexküll 1755—1832 Ein dt. Kunstschriftsteller und Sammler Zs. f. Kunstgesch. 7 1938 335 Abb. 10.
Joh. Heinr. Füssli Dame vor Laokoon Federzeichn. Zürich Kunsthaus, A. Federmann J. H. Füssli Zürich 1927 Monographien z. Schweizer Kunst 1 Abb. 42; eine Zeichnung von Sergel Lit. 757 H. Brising 1917 144. Eine Zeichnung von Surikow 1895 im Katalog seiner Studien Moskau Tretjakowskigal. 1950 222.
25. W. Rehm, Götterstille und Göttertrauer Jb. d. Freien Dt. Hochstifts Frankfurt/M. 1931 217—218 280 Anm. 121; C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen 3. Aufl. Leipzig 1923 1. 474—498 2. 65—67.

26. Entwurf Federzeichnung zu dem dritten Türrelief 1805 Berlin Akademie der Künste E. Dobbert, Handzeichnungen Gottfried Schadows Berlin 1886 11. Nr. 9 Taf. 8 Lit. 920 R. Förster 1906 25.
Abel Schlicht 1754—1826 Mannheim Zeichnung einer Ruinenarchitektur, wohl Bühnenentwurf, im Vordergrunde die Laokoongruppe. I. Budde, Beschr. Kat. d. Handzeichnungen in d. St. Kunstakad. Düsseldorf 1930 155 Nr. 1032 Taf. 266.
Die Bildhauerei Relief des russ. Bildhauers Martos 1819 Abb. Revue de l'Art ancien et moderne 29 1911 125.
27. Hans Reichle Luziferkopf aus der Michaelgruppe Bronze 1605 Augsburg Zeughaus A. Feulner, Die dt. Plastik d. 17. Jh. München 1926 Taf. 23.
28. Canova Theseus 1805, 1817—1819 Wien Mus. Abb. 121; vgl. die Lösung bei G. da Bologna.
29. Lit. 769 M. Wegner 1944 69—75; Lit. 941 H. Keller 1935 16.
30. Lit. 944 H. Brunn 1880 167—170; Lit. 781 R. Noll 1933 124.
31. Lit. 942 G. v. Lücken 1931 97.
32. Lit. 812 H. Koch 1941 247—250 Aus zumindest einseitiger Wertung von Goethe her gelingt es dem Verf. nicht, zu vollem Verständnis der Leistung Heinses vorzudringen; K. D. Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst Berlin 1901 Palaestra 21 74 114—115 175—177 199 204—207 210 218—219.
33. Carpeaux, Ugolino et ses enfants. Frz. Skulptur der Neuzeit o. O. o. J. Taf. 6. Vgl. Anm. V 51 VI 76.
34. Lit. 767 A. Feuerbach 1855 5.
35. In einem Brief von 1889 O. Brahm, Karl Stauffer-Bern. Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte 5. Aufl. Leipzig 1903 243—245; Lit. 919 R. Förster 1906 178.
36. Lit. 918 R. Förster 1914 693; entsprechend das Wandgem. in der Univ. Zürich von H. Altherr.
Einige Notizen zum Laokoonthema werden Dr. E. H. Lemper verdankt.
37. Lit. 368 W. Weisbach 1933 559—591.
38. Bei Marstallanlagen des frz. Barock, später auch als freiplastische Gartendekorationen häufig verwendet, u. a.:
G. Coustou Rossebändiger von Marly Paris Tuileriengarten gegenüber dem Eingang Abb. 124 G. Sobotka, Die Bildhauerei der Barockzeit Taf. 32; Zeichnung Giulio Romanos nach den Pferdeköpfen der Dioskuren Wien Albertina.
M. B. Mandl Rossebändiger 1695 Salzburg Marstall Pferdeschwemme Abb. 126 L. Pretzell, Salzburger Barockplastik Berlin 1935 Taf. 25—26; W. Hager, Die Bauten des dt. Barock Jena 1942 Taf. 27 M. Braun v. Braun Rossebändiger Leitomischel.
Rossebändiger Kassel Auegarten Dehio—Bezold, Die Denkmäler der dt. Bildhauerkunst des 18. Jh. o. J. Taf. 7.
Zur späteren Abwandlung des Themas: Glumes Rossebändiger Potsdam Marstall des Stadtschlosses.
J. Seitz Rossebändiger 1763 Ehrenbreitstein Marstall Abb. 127 (Heidelberger kunstgesch. Abhdlgen 1914 Taf. 3),
verspätetes Neubarock: Rossebändiger des russ. Bildhauers P. J. Clodt von Jürgensburg 1842 an der Nordfront des Schlosses Berlin 1843 aufgestellt, als Geschenk Nikolaus I. auch am Neapeler Schloß u. a., Statuetten 1844—1845 in der Eisenhütte Gleiwitz hergestellt. E. Hintze, Gleiwitzer Eisenguß Breslau 1928 108 Taf. 100 Abb. 3—4.
(vgl. noch F. H. Ehmke, Otto Spekter Berlin 1920 Taf. 14.)
Die Rückkehr zu den Dioskuren vom Monte Cavallo im Klassizismus
Goethe und die Rossebändiger vom Monte Cavallo Lit. 748 R. Kekulé 1901 9; Lit. 769 M. Wegner 1944 76—78.
Die Dioskuren auf dem Dach des Alten Museums Berlin (vgl. Gemälde von L. Most 1830) P. O. Rave, Schinkel Berlin 54—57, S. Spiero Schinkels Altes Museum in Berlin Jb. d. Pr. Kunstslgen 55 1934 55 Abb. 7.
Der Danneckerschüler Th. Wagner erhält 1825 den Auftrag, die Rossebändiger in Stein für Stuttgart zu kopieren. Lit. 750 A. Spemann 1909 Anhang 127 Nr. 205 129, Nr. 206. Gruppe von Georg Römer in München; Rossebändiger von Hermann Hahn und Bernhard Bleeker vor der Techn. Hochschule München, vgl. H. Kiener, Die Kunst für Alle 47 1932 346—348.
Zur Geschichte der Rossebändiger bis zum Barock:
Lit. 848 A. Michaelis 1898 248—274. Zur Geschichte der Dioskuren im Mittelalter Lit. 39 Fr. v. Bezold 1922 32—33; Lit. 61 W. Haftmann 1939 69—70; Flaminio Vacca (vgl. Lit. 624 Th. Schreiber 1892 105 bis 156) und Pietro Paolo Olivieri und Lionardo Sonnani 1588—1589 bei der Wiederherstellung der Kolosse beschäftigt. Lit. 434 Fr. Cerasoli 1896 179—186 Vgl. Anm. X 12.
Eine Zeichnung Pisanellos Mailand Ambrosiana und Zeichnungen von Künstlern des 15. Jh. Lit. 28 Fr. Wichert 1907 14.
Donatello Rossebändiger im Fries der Kanzel von S. Lorenzo W. Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas München o. J. Taf. 142.
A. Mantegna Die Statuen der Rossebändiger vom Monte Cavallo auf der Attika eines Triumphbogens im Triumphzug Cäsars Teil 9 Lit. 398 H. Weizsäcker 1886 159. Benutzung durch Raffael H. Grimm A Z 40 1882 1883 82. Vgl. Anm. IV 17.

Anmerkungen zu Kapitel VII

Michelangelo Vermessung der Rossebändiger und Benutzung von Einzelformen der Dioskuren bei der Statue des David Lit. 450 H. Weizsäcker 1940 163—172.
Mehrere Studien von Heemskerk nach einem der beiden Pferde Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1916 1. 16 v/22 v, 20 : 36/35 v, 21 : 39/38 v, 23 : 44/43 v, 31 : 57/56 r, 34 : 66/64 r, 64 v u. a.
Peter Vischer d. J. Rossebändiger Zeichnung um 1528 Abb. 125 E. Bock, Die Zeichnungen in der Univ.-Biblio. Erlangen Frankfurt/M. 1929 66 Nr. 220 Taf. 91.

39. Für die zahlreichen Darstellungen des Themas genügt der Hinweis auf die Monographie Wolfgang Stechow, Apoll und Daphne Leipzig 1932 Studien der Biblio. Warburg 23 Bespr. W. Wunderer Bayer. Bll. f. d. Gymnasialwesen 69 1933.
Einzelnotizen:
Lit. 92 S. Reinach 1915 108 143; Lit. 108 E. W. Bredt 1921.
Bei Filarete Lit. 387 Br. Sauer 1897 3.
Zeichnung von Erhard Schön 1540 E. Bock, Die Zeichnungen in der Univ.-Biblio. Erlangen Frankfurt/M. 1929 80 Nr. 259 Taf. 105.
Zeichnung von Joseph Heintz d. Ä. I. Budde, Beschr. Kat. d. Handzeichnungen in d. St. Kunstakad. Düsseldorf 1930 144 Nr. 946 (2733) Taf. 219.
Ein für die Vorgeschichte von Berninis Werk Abb. 128 wichtiges Blatt vom Meister I. B. (Jacopo Ripanda) Abb. A. M. Hind, An introduction to a history of woodcut 2 Boston 1935 441 Abb. 208.
Gemälde von Louis Dorigny um 1670 Padua Pal. Cavalli G d B A 77 VI 13 1935 328.
Renée Sintenis Daphne Abb. 130—131 Lit. 113 C. G. Heise 1931 72—73 vgl. Kunstwanderer 1931 227; vgl. die Plastiken von Karl Albiker Plastik 3 Taf. 57 und Paul Scheurich 1924 187.

40. G. Rosenthal, Französische Bildhauerkunst unter dem Einfluß der röm. Barockskulptur um die Wende des 18. Jh. Diss. Köln 1933 59.

41. Lit. 641 L. Réau 1932 136—154.

42. Versailles Grand Escalier (Escalier des Ambassadeurs) gegenüber der Eingangsseite 1671 Stich nach Charles Lebrun Abb. 136 W. Kurth, Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jh. Stuttgart o. J. Taf. 7; für die Gesch. d. Gruppe Lit. 640 E. Michon 1906 389—396.

43. Zur Geschichte des Betenden Knaben Abb. 132—135 Lit.-Übersicht 890—896; H. Posse, Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof, Jb. d. Pr. Kunstslgen 52 1931 Beiheft 12—13 Algarotti schlägt 1743 die Mattielli bekannte Plastik aus dem Besitz des Prinzen Joseph von Liechtenstein zum Ankauf vor. Nach der Ablehnung in Dresden wird sie wahrscheinlich auf Algarottis Rat 1748 für Potsdam erworben Lit. 895 H. Lucas 1912 112—123 vgl. B. Sauer Philologus 67 NF 21 304—310; Lit. 896 G. Hafner 1943 1—16.
Zur modernen Kopie Venedig Pal. Ducale Museo della Marciana H. Heydemann Mitt. aus den Antikenslgen in Ober- und Mittelitalien Winckelmannsprogramm 3 Halle 1879 15—16.
Eine weitere Wiener Kopie offenbar älterer Zeit (Lackpatina) Versteigerung eines Großteiles der Einrichtung des Erich Altgraf Salm-Reifferscheidtschen Palais Wien 7 Mentergasse 11 Dorotheum Aukt.-Kat. 404 Wien 1930 Taf. 1; ein Bleiguß von Benckert Hessenland 40 1928 108.
Eine Kopie in Sanssouci am ehem. Aufstellungsplatz im Pavillon der Treillage vor der Bibliothek.
Stüler zeigt die Plastik im Röm. Kuppelsaal: Stüler Das Neue Museum Berlin 1862 Tafel.

44. Lit. 687 H. Kehrer 1919 und Lit. 368 W. Weisbach 1939 580—581; zu Rubens und die Antike vgl. Lit.-Übersicht 684—696. Zu den Zeichnungen für die Stiche im Buche seines Bruders H. G. Evers, P. P. Rubens München 1942 30 Abb. 6. Vgl. Anm. III 16 IV 9 V 24 V 47 VI 41 VII 18 VII 45 XII 5.

45. Abb. Glück-Haberditzl Rubenszeichnungen Taf. 27 vgl. Lit. 910 E. Kieser 1938 106—107; vgl. Anm. IV 9 V 47; A. v. Salis 1947. Einzelbeispiele für die Verlebendigung der Antike bei Rubens: Benutzung eines Marsyastorsos f. d. Zeichnung Christus am Kreuz, Vorlage für den Kupferstich von P. P. Rubens. Rotterdam Mus. Boymans Abb. 139 Fr. van der Wijngaert, Inventaris der Rubeniaanschen Prentkunst Antwerpen 1940, Silenskköpfe, Studienblatt nach einer antiken Skulptur Zeichnung Paris Louvre H. G. Evers, Rubens und sein Werk Neue Forschungen. Arbeiten und Forschungen des Dt. Instituts Brüssel 1943 Abb. 224.

46. Vgl. z. B. die Einzelaufnahmen aus dem Gemälde Das Reich der Flora Dresden Abb. 137—138 Bei U. Christoffel, Poussin und Claude Lorrain München 1942 Echo 97 Hyanzinth 99.

47. Lit.-Übersicht 669—675; L. Guerry Le thême du thriomphe de la Mort dans la peinture italienne Paris 1950.

48. Lit. 638 R. Michea 1935 117—132 337—350; Lit. 733 L. Kander 1933.
Vgl. W. S. Heckscher, Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance Diss. Hamburg 1936.
Zur Dekoration künstlicher Ruinen mit halbvergrabenen Antiken vgl. Waldhauer, Antike Skulpturen der Eremitage 3 Nr. 272 Taf. 27.

49. G. B. Piranesi Veduta del tempio della Sibilla in Tivoli Abb. 142 U. Ojetti, Il settecento italiano Mailand 1932. Die Via Appia Antichità Romane III 8 um 1753 Abb. 143 G. Giesecke, Piranesi Meister der Graphik 6 Leipzig 1911 87 Taf. 39. Vgl. Anm. VI 39.

Anmerkungen zu Kapitel VII

Unterbauten des Moles Hadriani Antichità Romane IV 9 um 1755 G. Giesecke 1911 89—90 Taf. 44. Carceri Taf. II und Taf. XI der 2. Aufl. um 1761 G. Giesecke 1911 Taf. 34—35.
Zeichnung für Platte VI des Paestumwerkes um 1778 London Soane-Mus. Abb. 144 A. M. Hind, G. B. Piranesi. Some further notes and a list of his works Burlington Magazine 24 1913/1914 187—203. Vgl. B. Paestum.

50. Lit. 622 C. Robert 1897.
51. J. G. Schadow Das Tänzerpaar Vigano Abb. 129 H. Mackowsky, Schadows Graphik. Forschungen zur dt. Kunstgesch. 19 Dt. Ver. f. Kunstwiss. Berlin 1936 74 Nr. 37 Taf. 28. Zur Frage des lebenden Bildes im späten 18. Jh. vgl. Lit. 147 E. Wind 1932 225—226, zur Umkehr im Klassizismus und dem neuen Körpergefühl Lit. 702 K. Simon 137.
52. Vgl. Lit.-Übersicht 701—715; G. R. Ansaldi, Stile neoclassico, contributo al problema delle origini Maestrale 1941 75—94 vgl. L'Arte 44 NF 12 1941 162.
Bernhard Rode Berlin Folge von sechs mythol. weibl. Figuren, von Graf Woronzoff in Berlin bestellt Kat. Slg. Stroganoff Lepke 2043 Berlin 1931 142 Nr. 105 Abb. 143.
Lit. 744 K. Gerstenberg 1929 14—15; Lit. 774 B. v. Hagen 1944. Vgl. Anm. XI 37.
A. J. Caddle, Recent discoveries at the Wedgewood Factory Burlington Magazine 8 1905/1906 257—264.
Zahlreiche Varianten auf die pompejan. Tänzerinnen, bis zu A. Böcklin Gem. Die Hoffnung 1880.
53. Lit. 739 A. Greifenhagen 1939 199—230; vgl. Lit. 388 F. R. Shapley 1919, Lit. 709 M. Gjodesen 1942, A. Mongan 1944.
54. Lit. 122 A. Pigler 1938 290—294; Lit. 716 E. Bonnardet 1938 311—315.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL VIII

Anmerkungen zu Kapitel VIII

1. Zeichnungen im Codex Escurialensis fol 53 und 64 Abb. 145—146 Lit. 415 H. Egger, Chr. Huelsen, A. Michaelis 1906, 172. Silberstiftzeichnung aus dem Kreise Filippinos Paris Louvre 9877 Lit. 583 1925 252—253.
A. Mantegna Bacchanal bei der Weinkufe Kupferstich E. Bock, Geschichte d. graph. Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart Propyläen-Kunstgeschichte Erg.-Bd. Berlin 1930 292 Taf. 12; Lit. 407 J. Blum 1935 89—94 Vgl. Anm. IV 17.
Luca Signorelli Fresko der Sixtina Moses' letzte Worte an Israel Lit. 465 Fr. Wickhoff 1905 587—593.
2. Raffael Studie zur Disputa und nach dem Apollo Belvedere Florenz Uffz. O. Fischel, Raffael und der Apollo von Belvedere. Mittlgen d. Kunsthist. Inst. in Florenz 2 1912/1917 90—101.
Statuette (Pier Jacopo Alari-Bonacolsi) Slg. J. Pierpont Morgan W. Bode, Die ital. Bronzestatuetten der Renaissance 3 1907 Taf. 236.
Statuette (L'Antico) Venedig Ca d'oro.
Jacopo Sansovino Nischenstatue Venedig Loggietta des Campanile.
Heemskerk Kopf des Apoll von vorn und von links Zeichnung Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1916 21 37/I 36 v.
3. Die Behandlung der Frage durchzieht das ganze Dürerschrifttum bei stark wechselnder Stellungnahme vgl. u. a. Fr. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers 1 Berlin 1936 Taf. 261; Lit. 503 H. Thode 1881 2 Nr. 1; Lit. 578 H. Grimm 1881 190; Lit. 577 H. Thode 1882 112; Lit. 579 Justi 1898 372; Lit. 581 E. Panofsky 1920 359—377 Abb. 148.
Jacopo da Barbari Stich Apoll und Diana Abb. 147 A. Calabi, L'incisione italiana Mailand 1931 Taf. 13 Zu Peter Vischer Apollobrunnen u. a.: Lit. 576 M. Lehrs 1881 281—286.
4. Lit. 503 H. Thode 1881 2 Nr. 1; Lit. 685 F. M. Haberditzl 1911 257—276; Th. Hetzer, Vom Plastischen in der Malerei Festschr. W. Pinder Leipzig 1938, 53.
Girardon Lit. 368 W. Weisbach 1933 573—575 Fischer von Erlach Hist. Arch. IV. 17 H. Sedlmayr, Fischer von Erlach d. Ä. München 1925 Taf. 31.
Statuette Marzeline Lit. 643 W. Holzhausen 1939 181. Joh. Sporer Elfenbeinstatuette Schwerin Mus.
5. Lit. 769 M. Wegner 1944 57—59; Lit. 770 E. Maass 1912 115; Lit. 942 G. v. Lücken 1931 86; Lit. 773 L. Curtius 1932 291.
6. Canova Perseus Rom Vatikan Abb. 149, G. Pauli, Die Kunst des Klassizismus und d. Romantik Propyläen-Kunstgesch. 14 Berlin 1925 502 Taf. 245; Lit. 703 R. Schapire 1902 323—326 L. Pretzell Salzburger Museumsbll. 21 1942 1—4.
Zu Thorwaldsens Jason ebenda Abb. 150.
Der Apoll auf dem Gemälde von Gagnereau Eröffnung des Mus. Pio Clementinum.
J. L. David und der Apoll Lit. 714 L. Bertrand 1897 311 313. Vgl. Anm. IV 13.
7. 1802 Aufstellung eines Gipsabgusses der Statue im Vatikan gegenüber Canovas Perseus Ab. 149, der den Platz der nach Paris verbrachten Antike einnimmt Lit. 750 A. Spemann 1909 Anhang 99 Nr. 180 (vgl. ebenda Anhang 95, Nr. 176).

Anmerkungen zu Kapitel VIII

Schloß Wörlitz Abguß der Statue im Runden Vorsaal Abb. 151 A. Hartmann, Der Wörlitzer Park und seine Kunstschätze Berlin 1913 24—25 Abb. 8.
Winckelmann sendet 1768 an Stosch einen Gipsabguß des Kopfes vom Apoll, den er selbst besaß. Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 10 1824 443, 11 1825 hg. Förster 165 296 319 324.
Apollokopf Marmorkopien Cavaceppi Wörlitz, Franchi Kopie für A. von Mecheln Winckelmann, Werke hg. Förster 11 1825 287.
Trippel Marmorkopie des Kopfes als Gegenstück zu dem der Florentiner Niobe Lit. 763 K. Schefold 1946 54. E. Matthaei Profilbrustbild in Alabaster Hamburg Mus. M. Sauerlandt Kunstwanderer 3 1921/1922 368 Abb. 4. Flaxman Lit. 832 W. R. Agard 1930 40.

8. Lit. 812 H. Koch 1941 250—252. K. D. Jessen Heinses Stellung zur bildenden Kunst Berlin 1901 Palaestra 21, 74 93—94 112—113 175 196 199 210; L. Curtius Begegnung beim Apoll von Belvedere Merkur 1 1947 363—379.
9. Der Apollo Stroganoff Abb. 152 G. Kieseritzky AM 24 1899 282—284 vgl. vorher Lit. 993 G. Kieseritzky 1884 27—38; Lit. 995 A. Furtwängler 1900 280—285 Vgl. Anm. XI 48.
Zur Apollostatuette der Altertümerslg. Stuttgart P. Weizsäcker Verhdlgen der 41. Philol.-Verslg. 1891 261—262 und Lit. 995 A. Furtwängler 1900 282.
Die von Lit. 748 R. Kekulé 1901 29 formulierte Frage ist im ganzen je nach der geschichtlichen Lage verschieden zu beantworten, in ihrer Einschränkung hat sie aber auch eine grundsätzliche Bedeutung: In der schwierigen Berechnung der künstlerischen Rezeptionsfähigkeit sind die schaffenden Künstler die einzigen sicheren Exponenten, und man darf die Frage aufwerfen, ob das unmittelbare formale Verständnis von Kunstwerken der Vergangenheit über das Maß dessen hinausgehen kann, was an produktiver Fähigkeit irgendwie vorhanden ist.
Zur Geschichte des Apollo Belvedere noch: Lit. 28 Fr. Wichert 1907 18—22; G. Pesci Z. Schwerin Mus. H. von Einem Fernow Römische Briefe Berlin 1944 141; Lit. 808 W. Rehm 1931 271 Anm. 107.
G. M. Kraus Bildnis der Herzogin Luise als Malerin vor einer Apollobüste E. Schenk zu Schweinsberg, G. M. Kraus Schriften der Goethe-Ges. 43 1943 Taf. 52.
(Plastik 6 Taf. 66, Kunstwanderer 1922 368, W. Baumeister Apollo Gem. 1922.)
10. Vgl. E. M. Butler, The tyranny of the Greece over Germany A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the 18., 19. and 20. c. Cambridge 1935.
11. Lit. 771 R. Newald 1932 13—14; Lit. 776 R. Benz 1941 (unbefriedigend und zum guten Teil auch sachlich unzulänglich). W. Rehm, Griechentum und Goethezeit Geschichte eines Glaubens Leipzig 1. Aufl. 1936, 2. Aufl. 1938 Das Erbe der Alten II 26; Lit. 777 K. Muth 1920; Lit. 810 R. Sühnel 1936 1—2; Lit. 4 Th. Zielinski 1935 360—378.
12. Lit. 783 E. Wolf 1925 54—66; Lit. 943 G. Rosenthal 1920 171—177; Lit. 941 H. Keller 1935 109.
13. Vgl. Lit.-Übersicht.
Einzelheiten: Zu der Ausstattung mit Abgüssen nach der Antike in Goethes Frankfurter Zimmer Lit. 769 M. Wegner 1944 143—144; Lit. 791 R. Hering 1902 227—228; Lit. 770 E. Maass 1912 110.
Zur Italienischen Reise Lit. 795 G. Rodenwaldt 1940 599—608.
Reisestudien Lit. 769 M. Wegner 1944 39. Vgl. Anm. III 44 VII 38.
Zu Terrakotten, Kleinbronzen u. dgl. in Goethes Slg. Lit. 802 Gerhard 1831 217; Lit. 803 Gerhard 1849 116—119; Lit. 801 A. Michaelis 1897 49—54; Lit. 804 H. Börger 1941 286—292; B. Pick Goethes Münzbelustigungen Jb. d. Goethe-Ges. 7 1920 195—227. Vgl. Anm. IV 22.
Gipsabgüsse in Weimar Lit. 779 H. Pallmann 1902 193. Vgl. Anm. VIII 19 XII 17 XII 29.
Klauers Homer Lit. 769 M. Wegner 1944 61; Lit. 682 R. E. Bochringer 1939 76. Kairos vgl. Anm. VI 47.
14. Cumae Der Tänzerin Grab Lit. 769 M. Wegner 1944 81—83; Lit. 797 v. Olfers 1832 1—47; Lit. 796 E. Szanto 1898 97—101; Lit. 770 E. Maass 1912 103; Lit. 941 H. Keller 1935 113.
Zum Faust Lit. 785 Fr. Wickhoff 1898 121; Lit. 790 E. Szanto 1898 103—105; Lit. 788 E. Maass 1913 70—71 (R. Petsch, Goethes Faust und d. gr. Altertum Germ.-Roman. Monatsschr. 12 1924 201—214.)
15. Lit. 364 Fr. Rapp 1925 128—132; Lit. 804 H. Möbius 1951. Vgl. Anm. V 25.
16. Ildefonsogruppe Brunnen Weimar Wache Abb. 153 und Schloß Glienicke Potsdam Abb. 154 Sievers, Schinkel Bauten für Prinz Karl von Preußen Berlin. Zeichnung von Schinkel und von Persius Berlin Schinkelmus. Abb. 155—156 vgl. Zeichnung Poussins Chantilly-Mus. Abb. 157 B. Degenhart, Europäische Handzeichnungen aus fünf Jahrhunderten Zürich 1943 186 Taf. 119 Vgl. B. Madrid.
17. Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 4 1811 163—164.
18. Canova Grabmal des Kupferstechers Volpato 1803 Rom S. S. Apostoli G. Pauli, Die Kunst d. Klassizismus und d. Romantik Propyläen-Kunstgesch. 14 Berlin 1925 502 Taf. 250; Lit. 755 A. v. Salis 1950 zu Thorwaldsen; Lit. 756 H. Hoffmann 1947 zu Trippel.
Spätes Beispiel: Bildnis Niebuhrs und seiner Gattin von Rauch auf Angabe Friedrich Wilhelms IV. nach dem Bildnis eines röm. Ehepaares Rom Vatikan Abb. 159 Lit. 760 H. Weizsäcker 1898 77—82; B. Rathgen, B. G. Niebuhr in seinen Bildnissen Bonner JB. d. V. der Altertumsfreunde im Rheinland 125 1919 5 Nr. 13 Taf. 3.

Gegenbeispiel dazu: Tullio Lombardi Doppelbildnis Venedig Abb. 158 Lit. 478 L. Planiscig 1921; Lit. 316 O. v. Kutschera-Woborsky 1918 1—43. Vgl. B. Rom.

19. Für die Geschichte der frühen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bemühung seit dem 17. Jh. ist der Aufsatz von R. Heberdey, Untersuchungen zu den Zeichnungen von Jacques Carrey Österr. Jhh. 31 1938/1939 96—141 enttäuschend unergiebig.
Goethe sah in Rom 1787 Zeichnungen nach den Parthenonskulpturen. 1799 schreibt er auf Humboldts Bericht von einigen Abgüssen von Reliefs des Parthenon in Paris: Sollte es aber möglich sein, einen Abguß von einem einzigen Reuter und einer einzigen bekleideten Figur zu erhalten, so würden Sie mich äußerst glücklich machen. Lit. 769 M. Wegner 1944 38; K. Simon Wilhelm v. Humboldts Verhältnis zur bildenden Kunst Jb. d. Freien Dt. Hochstifts 1934/35 248—249. Einzelne Abgüsse der Elgin Marbles waren in Rom Jahre vor ihrer Aufstellung bekannt. Ludwig I. hat sowohl versucht, die Metope Choiseul-Gouffier, die 1818 für den Louvre angekauft wird, zu erwerben (Lit. 713 R. Schneider 1910 235), als auch Vorkehrungen getroffen, die Elgin Marbles, falls die den Ankauf für das Britische Museum ablehnenden Stimmen sich durchsetzen sollten, für München zu erhalten. Lit. 730 A. Federmann 1932 58—64. Zu Byrons Stellungnahme gegen Elgin Lit. 731 A. Brandl 1894 53. Vgl. Anm. X 62 XII 37 XII 41.
20. Brief Elgins an Lusieri 1801 Die Gipsarbeiter sollten fähig sein, kunstgewerbliche Einzelheiten als Vorbilder für Manufakturwaren abzugießen. Lit. 726 A. H. Smith 1916 191 vgl. 166 182; vgl. 192 198.
21. Lusieri 1801 Die Bildwerke müßten in Rom unter Aufsicht Canovas ergänzt werden Lit. 726 A. H. Smith 1916 203.
Flaxman 1807 zögert und entscheidet sich mehr aus äußeren Bedenken gegen eine Ergänzung Lit. 726 A. H. Smith 1916 297—298.
Canova 1815 und früher nach Äußerung von Elgin 1821 bezeichnet den Versuch einer Ergänzung als Sakrileg. Lit. 726 A. H. Smith 1916 255 333; A. Michaelis: Der Parthenon Leipzig 1871 83; Lit. 748 R. Kekulé 1901 11; Lit. 964 H. Tietze 1933 226.
Elgin 1814 legt besonderen Wert auf das Urteil des Archäologen Visconti Lit. 726 A. H. Smith 1916 318.
22. Lit. 769 M. Wegner 1944 38; Lit. 748 R. Kekulé 1901 11—12; Lit. 942 G. v. Lücken 1931 99; M. Schuster: Altertum und deutsche Kultur Wien 1926 638.
23. Lit. 727 T. Taylor und A. Huxley 1926 2. 265 523; Lit. 769 M. Wegner 1944 43.
Thomas Lawrence und Benjamin West zeichnen 1808 nach den Elgin Marbles. Lit. 726 A. H. Smith 1916 304 Der letztere verwendet die Figuren in spätbarock klassizistischen Kompositionen zur griechischen Geschichte, was Haydon schon für unzulässig hält.
Eine Lithographie von Delacroix nach einer Parthenonmetope 1825 nach seiner Rückkehr von London L. Delteil: Le peintre graveur ill. 19. et 20. s. 3 Paris 1908, 48 Lit. 715 H. Fegers 1950 und Lit. 715 B. Dorival 1951. G. Semper 1851: H. E. Linder Architektenzeichnungen Werk 31 1944 269—273.
A. Menzel Ein Betrachter (d. 18. Jh.!) vor dem Torso des Ilissos in Gegenüberstellung zu der dem Laokoon nachempfundenen Kleopatra von Sanssouci. Holzschnittvignette der Illustrationen zu Kuglers Friedrich II. Die Hinfälligkeit des Vergleiches von Voltaire und Homer in Friedrichs II. Epistel an de la Motte Fouqué soll damit kritisch angedeutet werden. W. Kurth: A. Menzel Graphische Kunst Arnolds Graphische Bücher F. 1 Nr. 3 Dresden 1920 Taf. 49.
24. Lit. 726 A. H. Smith 1916 305 333 316; Lit. 727 T. Taylor und A. Huxley 1926 1 224 226.
25. Lit. 726 A. H. Smith 1916 301 300—302; Lit. 727 T. Taylor und A. Huxley 1926 1 66—67 69—70.
26. 1810 1818 Lit. 727 T. Taylor und A. Huxley 1926 1. 106—107 272.
27. Die Gestalten seien wie über der Natur geformt und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen. Als ob er sich zu leichter zugänglichen Werken zurücksehne, fügt er hinzu: Es thut mir weh, mich von dem Apollo di Belvedere zu trennen Lit. 748 R. Kekulé 1901 13—14; die umgekehrte Einstellung bei Stendhal: J. Wurm Die Kunstanschauung von H. Beyle Stendhal Postberg 1938 27.
28. K. Sieveking 1835 H. Sieveking: Die Akademie von Han. Vorträge der Biblio. Warburg 6 1926/1927 Leipzig 1930 200.
29. O. M. Kunstblatt 1826 331—332 vgl. Lit. 1001 S. Reinach 1902 5—21.
R. Kekulé: Über die Bronzestatue des sogen. Idolino 49. Winckelmannsprogr. 1889 8 (18. Jh.).
Vgl. Lit. 729 Br. Schröder 1925 40—42. Vgl. Anm. IV 24.
30. Eine weitgreifende Würdigung des Verhältnisses von J. Burckhardt zur Antike bei Lit. 808 W. Rehm 1931 237 281—287.
31. Selbst im Atelier des Klassizisten David wird das Zeichnen nach Gipsabgüssen zugunsten des Studiums nach dem Modell mehr und mehr vernachlässigt Lit. 712 R. Schneider 1910 7.
32. Lit. 722 J. Casson 1934 156; Lit. 717 J. Blum 1936 3—11; Lit. 720 Ch. Picard 1939 280; J. Alazard: Ce que J. D. Ingres doit aux primitifs italiens GdBA 78 VI 16 2 168 171. Vgl. Anm. IV 14 VI 45.
33. J. G. Schadow Paris und Helena Steindruck nach einer Terrakotta des Berliner Museums Abb. 160 H. Mackowsky: Schadows Graphik Berlin 1937. Vgl. B. Berlin.

Anmerkungen zu Kapitel VIII

34. Vgl. z. B. bei H. Kummer: Der Romantiker Otto Heinrich Graf von Loeben und die Antike Hermaea Ausgew. Arbeiten a. d. Dt. Seminar Halle 25 Diss. Halle 1929 die Niederschrift Über das Verhältnis der griech. Mythologie zu unserer Bildung Fragmente Nr. 29; A. Emmersleben: Die Antike und die romant. Theorie. Die Brüder Schlegel und die Antike Diss. Berlin 1936 Germanist. Studien 191 Berlin 1937 97—98; Lit. 775 E. Wolf 1928 61—71; Lit. 812 H. Koch 1941 269.
35. E. Küster: Mittelalter und Antike bei William Morris Diss. Freiburg i. Br. Berlin 1928.
36. Th. Couture: Le peintre réaliste dans son atelier Paris Slg. Leblanc Barbedienne GdBA 60 IV 14 1918 421 mit Erläuterung des Bildes, die man braucht, um das Bild als Satire zu verstehen und nicht für ein Werk des Realismus zu nehmen.
37. Lit. 826 Br. Schröder 1924 85—111; O. Kern, Goethe, Böcklin, Mommsen. Vier Vorträge über die Antike Berlin 1906; M. Schuster Altertum und dt. Kultur Wien 1926 508—509. Vgl. Anm. IV 13. B. Berlin.
38. G. Remont: L'exposition universelle de Rome. Art moderne Revue de l'art ancien et moderne 30 1911 155.
39. Eine Glückwunschadresse in Marmor ausgeführt von Louis Tuaillon Abb. 161 Fr. Studniczka Zs. f. bild. Kunst NF 10 1898/1899 157—160.
40. Über die Verwandtschaft der Kunsttheorie des Manierismus und Expressionismus Lit. 367 E. Panofsky 1924 63.
41. Lit. 840 R. Kautzsch 1920.
42. Lit. 243 F. Krischen 1932 389—398 vgl. die Bemerkung von T. B. L. Webster 1934 in der Besprechung zu Lit. 10 A. Fairbancs 1933.
43. Lit. Übersicht Nr. 805—823; Lit. 808 W. Rehm 1931 208—297. Vgl. Anm. VII 25.
August Platen Sonette aus Venedig 1824 in der urspr. Fassung neu hg. Platen Ges. 3 Erlangen 1928 7.
E. Stemplinger: Mörikes Verhältnis zur Antike in: Die Ewigkeit der Antike Ges. Aufsätze Leipzig 1924 88 94.
Adalbert Stifter Der Nachsommer.
P. Heyse Lit. 872 Fr. Laban 1891 38—39.
Für Frankreich Lit. 715 R. Canat 1911 u. a. 261—262.
Zu Byron A. Stahr Torso Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten 2 Braunschweig 1855 99—100; J. O'Sullivan-Köhling, Shelley und die bildende Kunst Salzungen 1927.
Zu Rußland Lit. 841 Th. Wiegand 1932.
44. Lit. 821 H. Rüdiger 1936 87—94.
45. Vgl. C. Praschniker: Die Antike und wir. Mittlgen d. V. d. Freunde d. humanist. Gymn. 32 1934 32—45. (Vgl. R. Herbig Besprechung H. P. L'Orange Studien zur Gesch. d. spätantiken Porträts Oslo 1933 DLZ 57 1936 759.) Vgl. Anm. XI 51.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL IX

Anmerkungen zu Kapitel IX

1. Lit. 842 A. Furtwängler 1899 5.
2. Vgl. Mau — Merklin — Matz: Katalog der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Institutes in Rom.
3. Lit. 842 A. Furtwängler 1899 Die Arbeit behandelt auch die Sammeltätigkeit des Altertums mit. Der Alte Orient ist allerdings nicht berücksichtigt, die Betrachtung Griechenlands setzt erst mit den pergamenischen Herrschern ein. Besonders für Rom ergeben sich viele verwandte Züge zum Sammelwesen der neueren Zeit.
4. Ein Beispiel für die mögliche Umkehrung dieses Weges in manieristischer Zeit ist das Grabmal des Joannes Arberinus gest. 1476 Rom S. Maria sopra Minerva. In das Grabmal aus der Schule von Mino da Fiesole ist in der zweiten Hälfte des 16. Jh. ein um 1550 wahrscheinlich noch in einem nahe gelegenen Privathause befindliches Relief, das auf die Basis Lamptrai zurückgeht, eingefügt worden. Abb. 167 C. Robert Sarkophagreliefs 3. 1 120—122.
5. Entsprechende Erscheinungen finden sich z. B. in der Wissenschaftsgeschichte häufig.
6. Ein Cippus der Casa Maffei ist Ende 19. Jh. bei St. Peter wieder ausgegraben worden. Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1 1916 3.
Auch die Geschichte der antiken Kunst kann aus solchen Angaben einen gewissen Nutzen ziehen. So läßt sich z. B. die ursprüngl. Bedeutung einzelner Fundstellen besser einschätzen: Eine Anzahl ehemals in Arles befindlicher Antiken ist 1565 beim Transport in der Rhone untergegangen. Lit. 560 A. Blanchet 1919 222—223 Lit. 561 J. Colin 1922 317—319.
7. E. Ziebarth: De Antiquissimis Inscriptionum Syllogis CIL. Suppl. Ephemeris Epigraphica 9 H. 2 1905 187 bis 332.
8. Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 2 1916 128 Abb. 165.
9. Lit. 209 H. Egger 1932 32.
10. Lit. 849 A. Michaelis 1891 223.
11. Lit. 545 Chr. Huelsen 1901 127—130.
12. Lit. 526 A. Michaelis 1877 2—3.
13. Lit. 463 H. Brockhaus 1886 103, 109.

Anmerkungen zu Kapitel IX

Denn, da wir alle aus Seele und Leib bestehen, was ist, frage ich — wenn anders es eine Hoffnung auf Unsterblichkeit gibt und wir nicht nur halb fortleben, halb aber auf immer vergehen wollen, — geeigneter, von beidem das Gedächtnis zu bewahren, als die Bildhauerkunst.

Doch gleichviel, ob Tüchtigkeit oder Pietät im Spiele war, oder auch beides zusammen, sicherlich konnte der Mensch gar nichts Wirksameres ausdenken gegen seine Sterblichkeit und gegen den Neid der Götter.

14. Lit. 856 P. Bourdon und R. Laurent-Vibert 1909 175 Das Inventar erlaubt eine Vorstellung von der Anordnung des Farnesischen Antikenbesitzes im Palast und auf dem Hof.
15. Lit. 847 C. A. Levi 1900 3.
16. E. Steinmann: Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtinischen Kapelle Jb. d. Pr. Kunstslgen 23 1902 192. Der Knabe mit der Fuchsgans im Pal. Caprarola als Mittelpunkt der Wandbrunnendekoration des Grottensaales. Lit. 897 R. Herzog 1903 215.
17. Die ältere wiss. Literatur zum Sammelwesen des 16. Jh. bei G. Händler: Fürstliche Mäzene und Sammler in Deutschland 1500—1620 Diss. Halle Straßburg 1933 Studien zur deutschen Kunstgesch. 297, neuerdings Lit. 861 O. Hartig 1933 147—246.
18. Kaiser Maximilian hat auf seinen Schlössern Grabsteine römischer Legionäre aufgestellt. Lit. 609 P. H. Stemmermann 1934 27. Vgl. Anm. VI 8.

    Ebenda zu einem in der humanistischen Literatur mehrfach erwähnten Alman (Herkules) von der Reichenau.

    Eine Ausfuhrerlaubnis für Antiken an den Kardinal von Augsburg Rom 1570 bei Lit. 431 E. Rodocanacchi 1913 181.

    Für Augsburg besonders: Lit. 610 M. Hauttmann 1921 34—50 (vgl. Winckelmann Werke hg. Meyer, Schultze, Förster 9 1824 207).
19. Ein eigentümlicher Fall völliger Antikenfeindlichkeit im Barock hat zur Vernichtung des späthumanistischen Lapidariums von Hieronymus Beck geführt, in Schloß Ebreichsdorf sind erst in neuerer Zeit Stücke der Sammlung wieder aufgefunden worden, die in Baulichkeiten des 17. Jh. als Steinmaterial verwendet worden waren. Bezeichnend ist, daß die Möglichkeit, es spielten Bauopfer-ähnliche Vorstellungen mit hinein, offen bleiben muß. Lit. 612 Fr. Ruzika 1915 219—232 Lit. 611 W. Kubitschek 1913 103—147.
20. Vgl. u. a. zu Madrid: Lit. 863 F. Boyer 1932 254—267; Gius. Campori Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti Modena 1870 Inv. von 1689.

    Zu Polignac: Lit. 658 O. Benndorf 1876 167—171 Lit. 624 Th. Schreiber 1892 105—156. Vgl. Anm. XI 32.
21. Vgl. u. a. R. Lanciani: Memorie inedite di trovamenti di antichità tratte dai codici ottoboniani di Pier Leone Ghezzi Bull. comm. archeol. com. di Roma 10 1882 205—235.
22. Winckelmann: Werke hg. Meyer, Schultze, Förster 11 1825 304; Lit. 751 P. Goessler 1930 17—18 zur Vasensammlung von J. Linckh, die nach Stuttgart gelangte.
23. Seine Bedeutung und Wirksamkeit ist noch nicht ausführlich dargestellt worden. Eine weitschichtige Arbeit von E. Steinmann blieb unveröffentlicht (Ms. in der Bibliotheca Hertziana Rom).
24. Lit. 739 A. Greifenhagen 1939 222.
25. Zwei bezeichnende Beispiele: Die Umgestaltung des Gartens der Villa Borghese durch Camillo Borghese mit dem Architekten Canina nach 1820 (vgl. Fr. Matz: Ein Zeuskopf in Villa Borghese JdI. 46 1931 1) und die Ausgestaltung der Kirche Maria Saal in Kärnten (vgl. Lit. 613 H. Bulle 1943 138), ähnliches in der Spätzeit Friedrich Wilhelms IV. in Sanssouci.
26. Lit. 764 C. v. Lorck 1930.
27. Lit. 868 V. St. Moller 1939 193—211; H. Diepolder: Römische Bildnisse in München RM 54 1939 273—278.
28. Lit. 4 Th. Zielinski 1935 367 zitiert eine derartige Äußerung Marinettis.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL X

Anmerkungen zu Kapitel X

1. Die Ergänzung der Statuen gibt zu unendlichen Vergehungen der Reisenden überhaupt und auch der Skribenten Anlaß. Ich sammle insbesondere dazu. Dacia capta unter der Dea Roma ist eine neue Restauration, aber sie ist die schönste in der Welt, und man weiß nicht, ob sie von Sansovino oder von Flamingo ist, so nachlässig ist man in Rom. Es ist nur ein Kopf, aber er verdient, daß man seinen Meister bestimmet.

    Winckelmann: Werke hg. Meyer, Schulze, Förster 11 1825 410.
2. J. Sieveking: Zu den beiden Triumphbogensockeln im Boboligarten. RM 52 1937 80.
3. Lit. 955 M. Neusser 1929 27—42 Lit. 441 A. Grünwald 1910 11—76.
4. Lit. 628 A. E. Popp 1923 215—235.
5. Zuletzt Lit. 769 M. Wegner 1944 34. Vgl. Anm. VI 45.
6. Lit. 925 A. v. Zahn 1867 190.
7. A. Hekler: Studien zur römischen Porträtkunst Oe. Jhh. 21/22 1922/1924 1924 181—182.
8. Lit. 849 A. Michaelis 1891 223 mit Hinweis auf Vasaris Bericht.

Anmerkungen zu Kapitel X

9. Lit. 850 A. Michaelis 1890 31, u. a. die Ariadne (Kleopatra) des Belvedere, Ergänzung des Felsens usw. und ebenda der Hermes der Brunnenhalle des Vatikan, später Florenz Uffizien, vor 1550 ergänzt, und der Herakles mit Telephos-Knaben (gen. Herkules Commodus oder Saturn) nach dem Hinweis Vasaris Montorsoli gegeben 23, 31. Zu den Ergänzungen der Ariadne vgl. noch Zoega: Bemerkungen zu den Marmorwerken Viscontis Museo Pio Clementino hg. aus dem Nachlaß. In Fr. G. Welckers Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst 1 1818 345.
10. Der neue Kopf des Tigris im Belvedere des Vatikan ist lange Zeit Michelangelo zugeschrieben worden. Vgl. Lit. 514 F. A. Gruyer 1 1864 374. Unter seinem starken Eindruck hat ihn Heemskerk besonders gezeichnet. Abb. 166 Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1 1916 17. In neuerer Zeit hat man ihn allgemein Montorsoli gegeben. Lit. 850 A. Michaelis 1896 31, 52.
11. Nachhall der Guidentradition bis zu Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 6 1815 1 59 und 2 105, 11 1825 hg. Förster 427; Lit. 514 F. A. Gruyer 1 1864 373 und neuere Werke. Dagegen mit zuerst Bildhauer Sigel Lit. 875 G. Kinkel 1876 80—81.
12. Lit. 433 C. Fea 2 1836 2—23. Vgl. Anm. VII 38.
13. Lit. 857 F. Boyer 1932 48—49.
14. Lit. 623 Th. Schreiber 1887 61, 74, 54, 57, 68, 82 und 64—65.
15. Lit. 967 Th. Würtemberger 1940 zitiert G. Lill: Hans Fugger (1531—1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Deutschland. Studien zur Fuggergeschichte 2 Leipzig 1908, bes. 163, Briefe von 1567 und 1568.
16. Vgl. Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 128—129.
17. Vgl. Aussagen bei Lit. 954 G. Kinkel 1876 37; Lit. 514 F. A. Gruyer 1 1864 373—374; Lit. 769 M. Wegner 1944 60—61.
18. Lit. 470 H. Graeven 1893 238—240 Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1 1916 34.
19. Vgl. u. a. Lit. 954 G. Kinkel 1876 44—45; Lit. 433 C. Fea 2 1836 3—4; Lit. 953 Chr. G. Heyne 2 1779 219 223 und Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 6 1 1815 130.
20. Zu den Gladiatoren des Boboligartens Florenz H. Dütschke: Die vermeintlichen Statuen der Tyrannenmörder im Boboligarten zu Florenz AZ 32 NF 7 1875 163—165 mit anscheinend zu später Datierung für D. Pieratti vgl. Lit. 441 A. Grünwald 1910 38.
21. Zu dem von B. Cellini als Ganymed ergänzten Torso Florenz Bargello Dütschke 3 532 Lit. 955 M. Neusser 1929 31—34.
    Rötelzeichnung Ende 16. Jh. Florenz Uffizien 16803 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 324 Nr. 412.
    Zu den Werken G. Caccinis noch Lit. 441 A. Grünwald 1910 17.
22. Rom Vatikan Sala degli Animali Rehbock und Hund vgl. Lit. 633 G. M. A. Richter 1930 38.
23. Lit. 955 M. Neusser 1929 38. Vgl. Anm. X 64.
24. Lit. 870 W. Amelung 1897 73. Vgl. Anm. X 64.
25. J. Sieveking: Eine römische Panzerstatue in der Münchner Glyptothek Berliner Winckelmannsprogramm 91 Berlin 1931 21—22 bespricht den Hl. Georg auf der Säule, Venedig Piazetta, der unter Benutzung eines Panzerstatuentorsos frühtrajanischer Zeit entstanden ist. Vgl. Anm. X 64.
26. Freilich sind höchstens die Stuck- und Zinndraperien der Knidischen Aphrodite des Vatikans von einem gewissen kunstgeschichtlichen Interesse. Lit. 978 A. Michaelis 1887 Taf. 12 1.
27. Lit. 468 A. Michaelis 1893 122; Lit. 601 A. Michaelis 1892 87.
28. Lit. 628 A. E. Popp 1923 215—235; vgl. Lit. 626 H. Bulle 1901 1—18 und Lit. 627 G. Habich 1902 36—39. Vgl. Anm. XI 29.
29. Die Unterlage des Hermaphrodit im Pal. Borghese Rom soll mit den übrigen Ergänzungen von Bernini herrühren. Vgl. Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 4 1811 272—273.
    Desgl. die Restaurierung des Apollo Negroni Rom, Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 9, der Curtius des Reliefs der Villa Borghese Rom aus der Berninischule vgl. Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 4 1811 428.
30. Fr. W. B. v. Rahmdohr: Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst 1 Leipzig 1787 325; Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 4, 44.
31. Lit. 630 H. Posse 1905 179—181.
32. Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 44 Th. Schreiber Museo Torlonia in Trastevere AZ 37 1879 1880 68.
33. Lit. 630 H. Posse 1905 179: Die Restauration zeigt, wie wenig der Bildhauer auf den strengen antiken Stil einzugehen fähig war. Die ergänzten Formen, wie der rechte Arm und die Füße sind viel zu weich, das Detail zu stark betont, so daß die Ergänzungen den echten Teilen einen ganz neuen Charakter, den Charakter der Kunst des 17. Jh. verleihen.
34. Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 6 1 1815 276 6 2 1815 339 (angeblich aus der Villa Pamphili durch den letzten Prinzen Pamphili an Kardinal Alessandro Albani, von diesem ins Kapitol gegeben).

Anmerkungen zu Kapitel X

35. Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 7 vgl. Winckelmann: Werke hg. C. L. Fernow 2 1808 86, 647 Winckelmann weist im Versuch einer Allegorie für die Kunst im 10. Kapitel Von einigen guten und brauchbaren Allegorien der Neueren besonders auf die beigegebene Feldmaus (Winterschlaf) hin. Lit. 630 H. Posse 1905 181.
36. Lit. 939 Chr. G. Heyne 1779 16—17; Lit. 630 H. Posse 1905 180; Lit. 631 L. Pallat 1894 334—348.
37. Lit. 870 W. Amelung 1897 71—72, 73. Vgl. Anm. X 64.
38. Lit. 855 F. Boyer 1932 211—216; (Z. f. Kunstgesch. 1 1932 181); Lit. 955 M. Neusser 1929 42; Lit. 874 H. Dütschke 1877 15.
39. Lit. 850 A. Michaelis 1890 14; Lit. 1009 R. Hallo 1928 212—219 ausführlich bes. zur Florentiner Tätigkeit Ferratas.
40. Lit. 863 F. Boyer 1932 256; Winckelmann: Werke hg. C. L. Fernow 2 1808 404, 497; Lit. 644 E. Tietze-Conrat 1912 66—68.
41. Seine Ergänzungen an der Amazone Arundel Pomfret in Oxford sind im späteren 19. Jh. entfernt worden. A. Michaelis: Die sogen. Ephesischen Amazonenstatuen JdI 1 1886 16.
42. Lit. 647 E. Michon 1913 28—29 weist Arbeiten und beträchtliche Zahlungen u. a. für 1674, 1683 nach, u. a. 17 Bildnisköpfe, 1684—1685 mehrere Büsten, u. a. die Juno aus dem Pal. Granvella Besançon, 1685 d. Senator von Langres, ferner 1685—1686 die Herstellung der Bildnisköpfe für die Salons de la Guerre et de la Paix neben der Spiegelgalerie, zu denen er auch die reichen, bronzeverzierten Büstenschäfte herstellt, und 1695 Restaurierung von Antiken, die aus Vincennes und Marly kommen, u. a. Bacchus und Diana. Vgl. Anm. VII 5 VIII 4.
43. Lit. 649 E. Michon 1913 28.
44. Lit. 647 A. Héron de Villefosse 1912 81—96 (vgl. AA 1912 470); Lit. 649 E. Michon 1913 21, 26—27, 33. 39—43; Lit. 645 F. Benoit 1937 65—74. Vgl. Anm. XI 27 XII 16 XII 22.
45. Lit. 964 H. Tietze 1933 225.
46. Lit. 649 E. Michon 1913 29.
47. W. Müller: Zum Pothos des Skopas JdI 58 1943 155.
48. Winckelmann: Werke hg. C. L. Fernow 2 1808 405; hg. Meyer und Schulze 6 2 1815 279—280.
49. Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 6 1 1815 65 6 2 1815 113. Lit. 956 H. Lucas 1901 244—246.
50. Lit. 624 Th. Schreiber 1892 139 (Dresden 165); Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 14.
51. M. Bieber: Eine Strategenstatue des 5. Jh. AM 38 1913 263—264; Lit. 875 G. Kinkel 1876 79—80.
52. Ergänzung der Knabenfiguren des Nil Vatikan Belvedere Würdigung bei Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1 1916 30.
53. Ergänzung der 1583 in Rom gefundenen Niobiden, die 1772 nach Florenz kommen und 1775 aus dem Pal. Pitti in die Uffizien überführt werden.
54. Th. Schreiber Museo Torlonia in Trastevere AZ 37 1879 1880 63; Lit. 468 A. Michaelis 1893 123 u. a. Barbar Neapel Mus., der behelmte Galaterkopf nicht zur Figur gehörig; Lit. 1006 A. Rumpf 1927 Antinous Farnese Neapel Mus.
55. Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 11 1825 437; 4 1811 124 354.
56. Lit. 628 A. E. Popp 1923 229—230.
57. Winckelmann: Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 10.
58. Lit. 647 A. Héron de Villefosse 1912 81—96; Lit. 953 Chr. G. Heyne 1779 172—258; Winckelmann: Werke hg. C. L. Fernow 2 1808 374.
59. Lit. 758 H. E. Pappenheim 1940 234—235 (gegen Lit. 873 Fr. Hauser 1889 31—32 spricht, daß das Stück seit 1589 bekannt ist).
60. Lit. 867 Fr. Stock 1937 78; Fr. und K. Eggers, Chr. D. Rauch 2 Berlin 1875 140.
61. Lit. 759 F. G. Welcker 1818 232, 607—608.
62. A. Michaelis: Der Parthenon Leipzig 1871 83; Lit. 726 A. H. Smith 1916 203, 255, 297—298.
63. Am sprechendsten in den Wiederherstellungsversuchen von Studniczka, vom Platäischen Weihgeschenk über die Siegesgöttin bis zur Artemis in Kopenhagen und den letzten Versuchen; vgl. u. a. noch Lit. 958 H. Pomtow 1924 55—112 (Grüttner und Rühm) und Lit. 627 G. Habich 1902 31—39 (Th. v. Gosen).
64. Lit. 870 W. Amelung 1897 74. Vgl. Anm. X 23 X 24 X 25 X 37.
65. G. Krahmer: Die Artemis vom Lateran und Verwandtes AM 55 1930 248.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL XI

Anmerkungen zu Kapitel XI

1. Lit. 644 E. Tietze-Conrat 1912 63.
2. Lit. 1009 R. Hallo 1928 193—220; Lit. 1010 W. Müller 1938 164—174.
3. Lit. 644 E. Tietze-Conrat 1912 61—82; Lit. 964 H. Tietze 1933 209—240. Lit. 1003 H. G. Evers 1939 205—213 Evers gibt seine Betrachtung gelegentlich einer Untersuchung der bayr.

Anmerkungen zu Kapitel XI

Architekturkopien Ludwigs und behandelt die Frage von diesen aus, statt sie zu ihnen hin zu führen. Die Gründe für die Entstehung von Kopien sind aber keineswegs zu allen Zeiten die gleichen. Die Berufung auf L. Curtius, Besprechung von G. Lippold Kopien und Umbildungen griechischer Statuen München 1923 DLZ 45 NF 1 1924 424—435, bes. 429—430 macht die Argumente von Evers nicht gewichtiger. Die Behauptung, das Kopistentum hätten nicht die antiken Kunsthistoriker geschaffen, sondern die Staatsmänner, bedeutet gar nichts, weil die Wurzel des Problems damit nicht gefaßt wird. Eine klassizistische Tendenz kann sich in vielen Lebensgebieten zugleich aussprechen, nur in sehr seltenen Fällen wird sich schon hier ein Verhältnis von Ursache und Wirkung zeigen, das zumeist tiefer liegt.

4. Lit. 447 K. Lange 1898; Lit. 446 J. P. Richter 1877; Fr. Poulsen, Römische Porträts in der Ny Carlsberg-Glyptothek RM 29 1914 43—44; Lit. 969 M. Wegner 1940 144 (in der Interpretation abwegig).
Zu dem häufigen Typus der Nachbildung des Schlafenden Eros vgl. u. a. die Kleinbronze bei Lit. 484 L. Planiscig 1923 24 Taf. 20.
5. Mehrfach ist in der Literatur auf Bemerkungen bei Lit. 462 U. Aldrovandi 1556 hingewiesen, so bei Lit. 954 G. Kinkel 1876 52.
6. Lit. 964 H. Tietze 1933 238; Lit. 969 M. Wegner 1940 149.
7. Lit. 469 G. Gronau 1918 198—199.
8. Lit. 1006 Rumpf 1927 242—248 mit Nachweis weiterer Antinouskopien.
Zu Aldrovandi Lit. 874 H. Dütschke 1877 13.
In dem Briefkonzept von G. della Porta 1575 werden auch Bildnisse von Lucius Verus und seiner Familie erwähnt, nach Antiken des Kardinals da Carpi, vgl. u. U. den Bronzekopf Neapel Mus. 5606 bei Lit. 1004 O. Benndorf 1901 170.
9. Vgl. dazu u. a. Lit. 763 K. Schefold 1946 58.
10. F. Boyer setzt nach dem Inventar von 1598 eine Bronzekopie des Silen der Villa Borghese in der Villa Medici ins späte 16. Jh. Lit. 853 F. Boyer 1929 263 vgl. Fr. W. B. v. Ramdohr, Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst Leipzig 2 1787 153; Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 11 1825 434, 436 schreibt von einer Bronzekopie, deren Ort er nicht angibt, sie sei ein Werk Giambolognas. Die Antike ist im Barock von Flamen in Rom für Schloß Sceaux Abb. 170 kopiert worden. Lit. 657 Fr. de Catheu 1939 300. Vgl. B. Neapel.
11. Lit. 763 K. Schefold 1946 55—58.
12. G. Treu, Die Sammlung der Abgüsse im Albertinum zu Dresden JdI 6 1891 1892 AA 1891 11—12.
13. Lit. 1005 P. Herrmann 1914 1—5.
14. Lit. 969 M. Wegner 1940 148.
15. Lit. 473 H. Bethe 1931 181—184; Abb. 168 Lit. 628 A. E. Popp 1923 232.
16. Nach Cellinis Ganymed Florenz Marmorkopie in der Sammlung Grey New by Hall Yorkshire (A. Michaelis AZ 32 NF 7 1875 52) und Alabasterkopie in der Sammlung Léon de Sartiges Lit. 955 M. Neusser 1929 31. Lit. 441 A. Grünwald 1910 67—68 erwähnt ein Wachsmodell von Caccini nach den Ringern Florenz.
17. Lit. 850 A. Michaelis 1890 28, 35; Lit. 1009 R. Hallo 1928 193—220 Dort weitere Literaturangaben, es bleibt nur auf Lit. 1008 E. Michon 1902 351—353 hinzuweisen, danach war Primaticcio offenbar nach der ersten Bestellung von 1540 um 1545 nochmals in Rom und gab weitere Aufträge für Abformungen, wobei auch nicht im Vatikan befindliche und neu entdeckte Statuen berücksichtigt wurden.
Einzelheiten bei W. Klein, Praxiteles Leipzig 1898 255; Lit. 541 B. Schweitzer 1918 49 (Knidierin); E. Hildebrandt, Leben, Werk und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet 1716—1791 Studien zur Kunst des Auslandes 63 Straßburg 1908 94, 97 (Marc Aurel); Lit. 877 A. Michaelis 1890 297—301 (die Panstatuen della Valle in Bronze als Schmuck des Kamins im Ballsaal Schloß Fontainebleau; vgl. B. Rom).
E. Michon, Bulletin de la Société nat. des Antiquaires de France 1914 116 erwähnt, daß Marie von Ungarn versuchte, Abgüsse der Bronzen für ihre Sammlungen auf Schloß Binche, Hainaut zu bekommen.
18. Lit. 1010 W. Müller 1938 164—174 mit mehreren Nachweisen für das Antikenstudium verschiedener Künstler nach dieser Antike, u. a. Kopie von Corneille van Cleve, Versailles Park um 1683, auf die Bronze zurückgehend. Poussin Wachsplastik Paris Louvre Depot, A. E. Brinckmann Barockbozzetti 3 Frankfurt/M. 1925 5 9 Abb. 1. Vgl. Anm. IX 16 X 9. Vgl. B. Rom.
19. Von Gabriel Kaltemarkt, veröffentlicht bei Lit. 642 W. Holzhausen 1933 46—47.
20. Lit. 587 R. v. Schneider 1893 8; Abb. 91 Lit. 588 M. Silber 1940 11—12.
21. Nach Delbrueck noch Bemerkung bei H. v. Schoenebeck, Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin RM 51 1936 324—325. Vgl. Anm. VI 24.
22. U. a. läßt Christine von Schweden 1681 in Florenz um einen Abguß des Alexanderkopfes bitten, von dem sie eine Bronzewiederholung herstellen lassen will. Lit. 863 F. Boyer 1932 256.
23. Lit. 656 G. Macon 1901 178—179 Der Kunsthändler Alvarez erhält 1687—1691 beträchtliche Zahlungen für Marmorkopien, die zur Ausstattung des Parkes von Chantilly benötigt werden.
24. Lit. 657 Fr. de Catheu 1939 287—304 299.

25. A. Michaelis, Die sogen. Ephesischen Amazonenstatuen JdI 1 1886, 20 22; Lit. 1009 R. Hallo 1928 193 bis 220; Lit. 1006 A. Rumpf 1927 247; Lit. 1011 P. de Nolhac 1911 246; Lit. 657 Fr. de Catheu 1939 302—303.
Lit. 643 W. Holzhausen 1939 159—160 179—181 auch Nachweise für Bronzestatuetten verschiedener französischer Künstler, wie sie in Schloßbesitz u. a. in Dresden auftreten, vgl. u. a. auch Lit. 655 J. L. Vandoyer 1913 362—363.
26. Als Beispiel für die beliebten Prachtvasen, die als Kopien, Fälschungen oder antikisierende neue Stücke bei keinem Schloß fehlen durften, das barocke Falschstück eines Kraters mit bacchischen Reliefs in Dresden aus der Villa Chigi Lit. 624 Th. Schreiber 1892 149—150.
27. Lit. 649 E. Michon 1913 26. Vgl. Anm. X 44.
28. Lit. 654 F. R. 1922 128.
29. Lit. 652 E. Michon 1902 331—336; Lit. 644 E. Tietze-Conrat 1912 23; Lit. 628 A. E. Popp 1923 231; Lit. 653 E. Michon 1923 188—192; Lit. 643 W. Holzhausen 1939 167 weist zwei weitere Nachbildungen des Barberinischen Faun nach. Vgl. Anm. X 28.
30. Lit. 644 E. Tietze-Conrat 1912 61—82.
31. A. Holtmeyer, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Reg.-Bez. Kassel 6 1 Kassel Stadt 1923 339—350. Vgl. Anm. II 7.
32. Lit. 659 C. Blümel 1938 265—276; Lit. 660 C. Blümel 1933 29—30. Abb. 171 Vgl. Anm. IX 20. B. Berlin. In Berlin aus der Sammlung Polignac auch eine Marmornachbildung des Kopfes der Niobetocher Florenz Lit. 763 K. Schefold 1946 58, gleicher Herkunft der Cäsar 341, den schon Winckelmann, Werke hg. Meyer und Schulze 6 1 1815 199 200 278 entschieden für modern erklärte, vgl. neuerdings u. a. G. Lippold, Kopien und Umbildungen München 1923 261; L. Curtius, Ikonographische Beiträge 2 C. Julius Cäsar RM 47 1932 214 223 und Lit. 659 C. Blümel 1938 275—276.
Auf eine Berücksichtigung der zahlreichen Bildnisfälschungen neuerer Zeit muß ebenso verzichtet werden, wie für die älteren ein Verweis auf die Notizen bei der Behandlung der Kaiserbüsten vorerst genügen muß.
Ein offenbar im früheren 18. Jh. entstandenes ovales Medaillon mit Cäsarbildnis aus der Slg. Mead, jetzt in Holkham Hall, erwähnt von Lit. 980 A. Michaelis 1888 241, der dort das aus der gleichen Sammlung herrührende Demosthenesrelief behandelt, das ebenfalls als eine Fälschung um 1740 angesprochen werden kann; vgl. dazu auch Lit. 981 K. Wernicke 1890 207—208.
33. Eine sonderbare, wohl um 1760 entstandene Diogenesstatuette ehem. Slg. Albani Rom, New York Metropolitan-Mus. mit Angabe der Brüche des echten Gegenstückes und Benutzung einiger dort ergänzter antiker Reste bei Lit. 633 G. M. A. Richter 1930 29—39.
34. Lit. 662 P. Vitry 1907 152—155 Abb. 173. Ein Marmor für das Hotel d'Aumont 1787 in der Ausstellung French Painting and Sculpture New York Metropolitan Mus. 1935 Abb. 112.
35. A. Hartmann, Der Wörlitzer Park und seine Kunstschätze Berlin 1913 116—117. Abb. 174 Eine Plastik Eisenach Haus Goldschmiedegasse 1, ein Abguß im Treppenhaus der Heidecksburg Rudolstadt.
36. Fr. G. Welcker, Zoegas Leben Stuttgart 1819 2 238—239 Klassiker der Archäologie 4 Halle/S. 1913 131.
37. Als einen bezeichnenden Beleg das Marmorrelief mit dionys. Feier im Mus. Boston Lit. 974 O. Brendel 1933 153 bis 173 und Lit. 975 W. Müller 1934 319—320; Eine Kopie des Dreifußes aus Herkulaneum als Taufgerät des Königs von Rom 1811 in Mailand gefertigt, Wien Mus.
38. U. a. der Neapeler Bildhauer Monti Lit. 873 Fr. Hauser 1889 81—83 vgl. Gerhard AZ 5 1847 159 und A. Conze AZ 22 1864 169—170.
(Zwischen 1820 und 1860 Fälscherwerkstätte in Rheinzabern M. Kaufmann. Vgl. S. Reinach, Un basrelief faux à Mulhouse de la Coll. Engel-Dollfus. Revue Archéol. IV 21 1913 1 25; C. Jullian Revue des études anc. 15 1913 312).
39. A. Beck, Ernst II., Herzog zu Sachsen-Gotha als Beschützer der Kunst Gotha 1854 242—245 für die Arbeiten Dölls, u. a. 1773 ein Modell der Flora Farnese, 1775 Kopf der Venus Medici.
Lit. 750 A. Spemann 1909 Anhang 95 124 Berichte von Distelbarth 1793 und Th. Wagner 1824 an Dannecker.
40. Lit. 713 R. Schneider 1910 317.
41. Ein Kopf der Niobetochter (Chiaramonti?) veröffentlicht bei Lit. 763 K. Schefold 1946 49—59.
42. Vgl. J. Sievers, K. Fr. Schinkel Bauten für den Prinzen Karl von Preußen Berlin 1942 51—52. Vgl. Anm. VIII 16.
43. Lit. 762 E. Hintze 1931 213—214.
44. Lit. 800 K. A. Neugebauer 1935 321—331 Abb. 172.
45. Lit. 711 E. Michon 1921 109—110.
46. Lit. 715 R. Canat 1911 209.
47. Lit. 1004 O. Benndorf 1901 188—189.
48. Lit. 995 A. Furtwängler 1900 281—282 mit weiteren Beispielen ähnlicher Statuettenfälschungen, vorher Lit. 960 A. Furtwängler 1899. Vgl. Anm. VIII 9.

Anmerkungen zu Kapitel XI

49 A. Furtwängler, Antiken in den Museen von Amerika (Denkmäler antiker Kunst 3) Münchener Sitzungsberichte. Philos.-Philol. Kl. 1905 280 Kopf äginetischen Charakters.
Lit. 998 E. Pfuhl 1925 278—279; Lit. 999 R. Noll 1932 257—260; Lit. 966 St. Casson 1937 442—443.

50. Vgl. die vernichtende Bespr. von A. Furtwängler Berliner Philol. Wochenschrift 12 1892 502—504 zu A. Cartault, Terres cuites gréques d'après les originaux des collections privées de France Paris 1890.
Lit. 997 W. Deonna 1919 20—26 noch eine für echt gehaltene Nachahmung der Varvakion-Statuette.

51. Lit. 1000 Fr. Studniczka 1929 140—229 (einiges darin selbst noch gegen Dossenas eigenes Zeugnis Verteidigte ist inzwischen als Fälschung erkannt worden). Vgl. Anm. VIII 45.
Die Ny Carlsberg-Glyptothek Kopenhagen zeigte Fälschungen aus ihrem Besitz auf einer Ausstellung im Dänischen Kunstgewerbemuseum Kopenhagen Lit. 973 E. H. 1915 6—9 Nr. 9—17.

52. Lit. 996 E. Michon 1922 188—190 zu einer vom Thermenmuseum Rom 1910 erworbenen Fälschung, die sich als Kopie eines wenig bekannten Kopfes im Louvre Paris herausstellte.

53. Aus einer großen Zahl von Kopien und Fälschungen (vgl. Anm. IV 20) seien wenigstens zunächst die folgenden hier noch festgehalten;
a) Römisches Bildnis Arndt-Amelung 1669—1670 (aus der Renaissance?) Fr. Poulsen, Römische Porträts in der Ny Carlsberg-Glyptothek RM 29 1914 44.
b) Verkleinerte Wiederholung der Gruppe Pan und Olympos Rom Mus. Torlonia 267 Th. Schreiber, Museo Torlonia in Trastevere RM 37 1879 1880 64.
c) Camillus Bronzestatuette Neapel Museum. Nach der Statue Rom Kapitol Lit. 1004 O. Benndorf 1901 170.
d) Merkur mit übereinandergeschlagenen Beinen Bronze Rom Pal. Farnese nach dem Florentiner Merkur. Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 4 1811 144.
e) Bronze von Pawlowsk Leningrad Werk des 16. Jh. (?) nach der Marmorgruppe des Athamos und Learchos (bzw. Atreus und Thyestes Sohn oder Neoptolemos und Astyanax) Neapel Mus. Lit. 992 E. Petersen 1896 98.
f) Dionys. Relief Rom Villa Albani z. T. nach einem Relief Vatikan Mus. Chiaramonti Lit. 880 A. Greifenhagen 1931 27—28, 39.
g) Apollogeburt Relief Rom Kapitol nach entspr. Sarkophagrelief Borghese Lit. 976 C. Robert 1887 460 bis 464.
h) Relief mit Freiermorddarstellung Mantua Pal. Gonzaga (16. Jh.) nach dem Original Leningrad Lit. 475 L. Curtius 1939 223—224.
i) Relief mit Zeus, Hera und Hebe Bologna Gymn. aus der Slg. Palagi Mailand Lit. 977 R. Förster 1872 123—131.
k) Kopie der Feueranbläsergruppe Vatikan Gal. dei Candelabri 134 A nach der Marmorgruppe Neapel Mus. 298 Lit. 871 E. Schmidt 1925 96—97.
l) Kalksteinkopie des Messerschleifers Florenz Bargello Magazin nach dem Marmor Florenz Uffizien Lit. 875 G. Kinkel 1876 61.
m) Bronzeguß des Messerschleifers Florenz ehem. Pal. d. Finanzmin. Via Cavour nach dem Marmor Florenz Uffizien Lit. 875 G. Kinkel 1876 61.
n) Agrippa Florenz Uffizien seit 1704 nachweisbar, Arbeit der Renaissance nach nicht erhaltenem Original? Lit. 884 L. Curtius 1933 220—222.
o) Bronze eines bärtigen Bildniskopfes Leningrad Nachguß nach dem Marmorkopf Vatikan Gal. Geographica Lit. 1006 A. Rumpf 1927 245.
p) Kopf Giustiniani Arbeit der venezian. Renaissance mit künstlicher Verwitterung und Scheinfugen. Kopenhagen Ny Carlsberg-Glyptothek Fr. Poulsen, Römische Porträts in der Ny Carlsberg-Glyptothek RM 29 1914 43.
q) Bäuerliche Nachbildung einer Juno nach einem Viergötterstein aus Stocksberg, J. Baum Altschwäbische Kunst Augsburg 1923 6 Abb. 9/11.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL XII

Anmerkungen zu Kapitel XII

1. Aus einem Brief an H. Meyer 28./29 10. 1817 Lit. 769 M. Wegner 1944 43.
2. Winckelmann, Werke hg. C. L. Fernow 2 1808 431—432 hg. Meyer und Schulze 4 1811 419.
3. Übersichtliche Biographie von A. Moschetti im Allgem. Künstlerlexikon hg. Thieme-Becker-Vollmer 31 Leipzig 1937 420—421.
4. Lit. 478 L. Planiscig 1921 452 weist auf die Sammlung Tintorettos hin.
5. Lit. 684 Fr. Goeler von Ravensberg 1882 18. Vgl. Anm. VII 44.
6. A. Bredius, Künstlerinventare Quellenschriften zur holländischen Kunstgeschichte hg. C. Hofstede de Groot Haag, u. a. V 1 1915 5, 36, 49, 289, 324, 326; X 4 1917 1456—1458.
7. Lit. 679 J. Six 1897 4; 1898 63—66; Lit. 676 W. R. Valentiner 1906 125; F. Schmidt-Degener, La double

carrière de Rembrandt GdBA 78 VI 15 1936 48—49; Lit. 682 R. u. E. Boehringer 1939 und K. Schefold 1940 245—246.

8. Lit. 853 F. Boyer 1929 257, 269; Lit. 506 J. W. Crous 1933 12, 14.
9. Lit. 849 A. Michaelis 1891 235—237.
10. Lit. 587 R. v. Schneider 1893 10—11. Vgl. Anm. VI 7.
11. 1770 von Jenking verkauft, Knole Park Kent. P. Hartwig, Zur Statue des Demosthenes RM 18 1908 26.
12. Lit. 400 A. v. Reumont 1883 319.
13. Th. Schreiber, Museo Torlonia in Trastevere RM 37 1879 1880 65.
14. Vgl. auch Lit. 416 C. Robert 1901 228.
15. Lit. 665 E. Magne 1913 214—232.
16. Lit. 647 Héron de Villefosse 1912 81—96. Vgl. Anm. X 44 XII 22.
17. Vor Rom sieht er in Venedig in der Sammlung Filippo Farsetti die schlafende Diana des Belvedere Lit. 850 A. Michaelis 1890 55; Lit. 769 M. Wegner 1944 127. In Catania erinnert er sich, den Jupitertorso bereits in Tischbeins Werkstatt gesehen zu haben Lit. 769 M. Wegner 1944 128.
18. Lit. 769 M. Wegner 1944 79—80.
19. U. a. der Ilioneus aus München von Ludwig I. 1829 Lit. 769 M. Wegner 1944 61.
20. Lit. 750 A. Spemann 1909 Anhang 54 Schiller an Dannecker 1794.
    Der Besteller von Danneckers Ariadne, S. M. von Bethmann in Frankfurt a. M., hat auch viele Gipsabgüsse zusammengebracht. Lit. 750 A. Spemann 1909 69, Anhang 158—159, 162—163, 165.
21. Fr. G. Welcker, Zoegas Leben 2 Stuttgart 1819 183; Klassiker der Archäologie 4 Halle/S. 1913 100.
22. Lit. 648 A. Héron de Villefosse 1913 199—205. Vgl. Anm. X 44 XII 16.
    Goethe erhält 1802 einen Abguß, nach dem die Schüler der Weimarer Zeichenschule arbeiten. Lit. 769 M. Wegner 1944 54—55.
23. Lit. 649 E. Michon 1913 13.
24. Lit. 747 Rost 1794 1. 2.
25. W. Geese, G. M. Klauer Der Bildhauer Goethes Leipzig 1935 183—192.
26. Winckelmann, Werke hg. C. L. Fernow 2 1808 373.
27. Lit. 850 A. Michaelis 1890 55.
28. H. Meyer und J. Schulze in Winckelmann Werke 5 1812 533—534
29. Abriß der Geschichte und Verzeichnis der Stücke bei Lit 769 M. Wegner 1944 130—131 Goethe besuchte die Sammlung zum erstenmal 1769.
30. Lit. 769 M. Wegner 1944 42.
31. A. Beck, Ernst II., Herzog zu Sachsen-Gotha und Altenburg als Pfleger und Beschützer der Wissenschaft und Kunst Gotha 1854 246—248 Verzeichnis der Sammlung. Zu Döll noch Lit. 736 W. Müller 1940 269.
32. H. Thiersch, Göttingen und die Antike Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen 1926 179—180 221.
33. Dannecker war 1806 zur Bestellung zwei Monate in Paris Lit. 750 A. Spemann 1909 77—78 82 Anhang 21.
34. Lit. 750 A. Spemann 1909 33 78 82 Anhang 21 47 116 163.
35. Lit. 750 A. Spemann 1909 26—27 178.
36. Lit. 750 A. Spemann 1909 122 Anhang 20—21.
37. Lit. 726 A. H. Smith 1916 163—372.
38. Vollmer im Allgemeinen Künstlerlexikon hg. Thieme-Becker-Vollmer 14 Leipzig 1921 175.
39. Lit. 753 R. Herbig 1938 38.
40. Lit. 750 A. Spemann 1909 Anhang 119 169.
41. Lit. 727 T. Taylor und A. Huxley 1926 223 226 272 Haydon darf 1815 die ersten Abgüsse herstellen, die an Canova und nach Edinburgh und Petersburg gehen.
    Der Kaufmann Rapp schreibt 1816 eine Bitte an das englische Volk, unverzüglich Abgüsse von den Elgin Marbles in die Welt gehen zu lassen. Lit. 750 A. Spemann 1909 110, vgl. 122 und Anhang 20—21.
    Ein Bildhauer Henning stellt verkleinerte Kopien nach den Skulpturen her. Lit. 726 A. H. Smith 1916 315.
    Joh. Chr. Erhard Gem. Joh. Adam Klein in seinem Atelier im Chotekschen Palais in Wien, Weimar St. Kunstslgen Schloßmuseum.
42. Lit. 769 M. Wegner 1944 45—46.
43. Lit. 718 E. Braun 1841 87—93; Lit. 719 H. Thiersch 1938 214—215.
44. Lhomme, Raffet Paris o. J. Les artistes célèbres 161—163. Vgl Anm. IV 24.
45. Einen Beleg dafür, wie wenig das in Breite und Tiefe so gewaltig anwachsende kunstgeschichtliche Verständnis in manchem die eigentlichen künstlerischen Werte empfand, bietet die sich so großartig entwickelnde Archäologie, die gern Aufnahmen nach Gipsen statt nach Originalen herstellen ließ, sei es aus einem freilich noch nicht deutlichen Empfinden für den Prozeß der Neutralisierung des Originals im Abguß, der den wissenschaftlichen Zwecken entgegenkommen mußte, sei es aus Gleichsetzung, Gleichgültigkeit, was bis heute in den nun aus Notständen heraus weitergeschleppten Fotographien gebüßt werden muß.

Anmerkungen zu Kapitel XII

46. Lit. 872 Fr. Laban 1891 35.
47. K. A. Neugebauer, Herodes Atticus ein antiker Kunstmäzen Antike 10 1934 114—115.
48. Eine kleine Liste bei Lit. 763 K. Schefold 1946 49—59; Zum Satyr Mengs 27 Dresden Oe. Jhh. 1 1898 190—191 und Fr. Studniczka JdI 34 1919 120; zum Dionysoskopf Mengs 704 Dresden ebenda.
Venus Urania ehem. Kassel Lit. 769 M. Wegner 1944 129; Gipsabguß eines Reliefs mit Zeus, Hera u. a. Würzburg 304 Lit. 978 H. L. Urlichs 1889 182—184; Römisches Hochzeitsrelief Mengs Dresden Lit. 979 L. Duregger 1915 89—93.
Merkurkopf mit Petasus Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 4 1811 300.
Niobe Mengs Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 3 1809 37, 6 1 1815 52, 6 2 1815 93, 7 1817 167; K. Michalowski, Ein Niobekopf aus den Sammlungen des Fürsten Radziwill in Nieborow JdI 42 1927/1928 AA 1927 58—70.
Niobiden Florenz, Abgüsse in Stuttgart Lit. 750 A. Spemann 1909 Anhang 22 Erfordernis einer besonderen Abformungserlaubnis 1822, wie sie auch schon um 1640 durch Poussin vom Prinzen Borghese für Antiken der Villa Pinciana nur mit Mühe erreicht wird Lit. 665 E. Magne 1913 214—232.
Methodisch werden Gipsabgüsse herangezogen in den Aufsätzen von A. Preyss, Athena Hope und Pallas Albani Farnese JdI 27 1912 88—128, Athena Hope und Winckelmanns Pallas Identifikation und Geschichte JdI 28 1913 244—265 vgl. Winckelmann Werke hg. Meyer und Schulze 5 1812 562, 6 2 1815 75, 7 1817 476; Knidierin Mengs 116 Dresden Hettner 4. A. 101; Clythia Mengs Dresden G. Treu Verzeichnis der in der Formerei der Skulpturensammlung zu Dresden verkäuflichen Gipsabgüsse JdI 6 1891 AA 1891 130.
49. N. F. Martinelli, Cataloge dei getti in gesso Athen 1875; u. a. weist W. Amelung Weiblicher Kopf RM 9 1894 162 auf eine Bezugsmöglichkeit von Abgüssen der Testa Hertz Rom Pal. Zuccari für wiss. Slgen hin.
50. Lit. 768 C. Aldenhoven 1895 279—285 Wer zum erstenmal eine Sammlung von Gipsabgüssen nach Antiken durchwandert, wird sich des großen Eindrucks nicht erwehren können, daß ihn eine reinere, von Erdenstaub und Dunst nicht mehr getrübte Luft umweht. Die glatten weißen Formen atmen etwas kühle Vornehmheit, allein man ahnt dahinter eine Welt von Schönheit, Kraft und Leidenschaft, und je vertrauter man mit diesen Gestalten wird, desto mehr fühlt man, wie sie nicht bloß die Sinne, oder die denkbaren Empfindungen, sondern den ganzen *bewußten* Menschen, Geist und Charakter in Anspruch nehmen.
51. Lit. 768 C. Aldenhoven 1895 279—288 Treu 1885, weitere Versuche Boston 1892.
52. G. Treu, Die Sammlung der Abgüsse im Albertinum zu Dresden JdI 6 1891 1892 AA 1891 1—14.

ANHANG

LITERATURÜBERSICHT

Die Literaturübersicht ist nur ein erster Versuch, wichtigere neuere Einzelarbeiten zum Thema zusammenzustellen. Daneben sind Nachschlagewerke, Handbücher und Kataloge, insbesondere aus dem Fachgebiet der Archäologie, herangezogen worden, mit denen das Verzeichnis zunächst nicht belastet werden sollte. Ergänzende Nachweise und Literaturangaben zu Einzelheiten befinden sich in den Anmerkungen.
Die Grundlage war das Referat von R. Newald (Nr. 1). Die Bibliographien des JdI und der Zeitschrift für Kunstgeschichte, das Schrifttum zur deutschen Kunst, die Internationale kunstwissenschaftliche Bibliographie und auch die Bände des Warburg-Institutes usw. sind nach Möglichkeit ausgeschöpft worden. Die Angaben in Mau-Merklin-Matz, Katalog der Bibliothek des Archäologischen Instituts Rom, und im Allgemeinen Künstler-Lexikon, hg. Thieme-Becker-Vollmer, wurden genutzt. Eine Reihe von Zeitschriften (JdI, AM, RM, AZ, ZfKg, Z dt V f Kw, Jb. d. Pr. Kunstslgen, Jb. Kunstslgen Wien, Jb f Kg d Kh Inst Wien, Mohefte f Kunstwiss. u. a.) sind systematisch durchgesehen worden.

ANORDNUNG

Der Übersichtlichkeit halber ist eine Einteilung in Gruppen einer Spiegelung der Kapitelabfolge der Arbeit vorgezogen worden.

ALLGEMEINES ..... 1— 34
IKONOGRAPHIE ..... 35—167
SACHKUNDE ..... 168—190
ARCHITEKTUR ..... 191—243
MITTELALTER ..... 244—347
Allgemeines Spätantike ..... 244—259
Okzident und Orient ..... 260—273
Frühchristliches und Byzanz ..... 274—288
Buchmalerei ..... 289—305
Karolingische Renaissance ..... 306—309
Italien ..... 310—326
Frankreich ..... 327—337
England Deutschland ..... 338—347
GEMMEN und KAMEEN ..... 348—364
RENAISSANCE ..... 365—614
Allgemeines ..... 365—375
Italien ..... 376—553
Frührenaissance ..... 376—424
Allgemeines ..... 376—381
Plastik ..... 382—404
Mantegna ..... 405—414
Malerei ..... 415—424
Hochrenaissance ..... 425—553
Allgemeines ..... 425—437
Michelangelo ..... 438—461
Plastik ..... 462—475
Kleinplastik ..... 476—502
Stecher und Dekoration ..... 503—513
Raphael ..... 514—526
Leonardo ..... 527—533
Malerei ..... 534—543
Antiquarisches ..... 544—553
Frankreich ..... 554—561
Niederlande ..... 562—569
Deutschland ..... 570—614
Allgemeines ..... 570—573
Dürer ..... 574—594
Maler ..... 595—606
Humanismus ..... 607—614
BAROCK ..... 615—700
Allgemeines ..... 615—622
Italien ..... 623—638
Frankreich ..... 639—675
Poussin ..... 664—675
Rembrandt und Rubens ..... 676—697
Deutschland ..... 698—700
19. JAHRHUNDERT ..... 701—830
Allgemeines Italien und Frankreich ..... 701—715
David und Ingres ..... 716—725
Die Elgin Marbles ..... 726—732
Deutschland und der Norden ..... 733—830
Allgemeines ..... 733—768
Goethe ..... 769—804
Die Dichter ..... 805—823
Deutschrömer ..... 824—830
20. JAHRHUNDERT ..... 831—841
SAMMLUNGEN ..... 842—868
ANTIKEN ..... 869—950
Allgemeines ..... 869—873
Einzelnes ..... 874—881
Besonderes ..... 882—897
Dornauszieher ..... 898—917
Laokoon ..... 918—950
TORSO und ERGÄNZUNGEN ..... 951—958
FÄLSCHUNG ..... 959—1000
ABGUSS ..... 1001—1012

ALLGEMEINES

1. R. Newald, Nachleben der Antike Bericht 1920—1929. Bursians Jber. über d. Fortschritte d. klass. Altertumswiss. 232 Jg. 57 1931 3 1—120.
2. Kulturwiss. Bibliographie zum Nachleben der Antike I 1931 Einleitung E. Wind Biblio. Warburg Leipzig 1934 Bespr. Revue de philologie 62 1936 186; R. Örtel Krit. Ber. zur kunstwiss. Literatur 5 1932 bis 1933 33—40; A. Ermat Bull. de l'association G. Budé Suppl. crit. 7 1935 168; H. Hecht Zeitschr. f. Ästh. u. allgem. Kunstwiss. 29 1935 160—162.
3. O. Immisch, Das Erbe der Alten Berlin 1911.
   O. Immisch, Das Nachleben der Antike Leipzig 1919 2. Aufl. 1933. Das Erbe der Alten NF 1
   J. R. Rahn, Das Erbe der Antike Basel 1872 32 S.
   R. R. Bolgar, The classical heritage and its beneficariaries Cambridge 1954 Bespr.: J. Hutton Gnomon 28 1956 63—66; F. Dölger Byz. Zs. 48 1955 369—373; D. Bush Renaissance News 8 1955 14—19. Bespr. L. Bakelants Latomus 14 1955 321; W. H. Stahl Classical Weekly 48 1954—1955 119; M. Clagett Isis 48 1 1957 (151) 80—81.
   M. Wegner. Altertumskunde München 1951 Orbis academicus I 2 Problemgeschichte der Wissenschaften in Dokumenten und Darstellungen.
   A. Momigliano, Ancient history and the antiquarian. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 1950 285—315; Wiederabdruck in Contributo alla storia degli studi classici Rom 1955 Raccolta Storia e letteratura 47
4. Th. Zielinski, L'influence de la civilisation antique en Europe. Revue internat. des études balcaniques I 1934/35 360—378.
   D. v. Bothmer, The classical contribution to western civilisation Bull. of the Metropolitan Mus. 7 1949 205—219.
5. A. Tzigara Samarkas, Peut on exclure l'archéologie de l'histoire de l'art? 13. Congrès internat. d'Hist. de l'art Stockholm 1933 Actes 336—338 Résumées 258.
6. W. Deonna, Primitivisme et classicisme les deux faces de l'histoire de l'art. Bulletin de l'Office internat. des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art 4 1937/38 7—21.
   W. Deonna, Du miracle grec au miracle chrétien. Classiques et primitives dans l'art Basel 1 1945 2 1946 3 1948 Bespr. P. Rolland Revue belge d'archéol. et d'hist. de l'art 19 1950 91; F. Mayence L'Antiquité class. 15 1946 1947 185—187, 16 1947/1948 426—428, 19 1950 266—268; P. E. Arias Convivium 5/6 1950 908—909; O. Sargnon Revue archéol. 35 1950 226—229; Ch. Picard Revue archéol. 6 43 1954 95—100.
7. W. Deonna, L'esprit classique et l'esprit primitif dans l'art antique. Journal de psychologie normale et pathologique 33 1937 49.
8. H. R. James, Our hellenic heritage. New York 1927 Text 408 S. Tf. 540 S.
   G. de Tervarent, L'héritage antique. Paris 1946 Les Enigmes de l'art 3. Bespr. O. Kurz Burlington Mag. 90 1948 301; P. Rolland Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 17 1947/1948 74—75; J. B. Hartmann Konsthistorisk Tidskrift 17 1948 29; J. Gessler Latomus 7 1948 336—337; W. Deonna Revue belge de philol. 29 1951 286—289.
9. F. G. L. van der Meer, De oude Kunst als erfgoed der christenheid. Handelingen Nederl. Philol. Congres. 18 1939 107—108.
   A. Weigall, Survivances paiennes dans le monde chrétien. Hg. E. Claparède Paris 1950.
10. A. Fairbanks, Greek art the basis of later european art. New York 1933 136 S. Our Debt to Greece and Rome 39. Bespr. T. B. L. Webster Classical Review 48 1934 35—36; W. Miller Classical Journal 29 1933/34 545—547.
11. A. W. Scaby, Greek art and its influence Art in the life of mankind from the earliest times 3 105 S. Bespr. Journal of the British Archaeol. Ass. 38 1932/33 363—364.
12. W. Deonna, Le miracle grec Classiques et primitifs dans l'art classique Revue internat. de sociologie 45 1937 198—280.
13. W. Deonna, L'art grec et l'art chrétien in: Art antique 59—76 Genava Bulletin d. Mus. Genève 19 1941 23—79.
14. J. Strzygowski, Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 15 1905 19—33.
15. H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen Frankfurt/M. 1950.
   Th. Zielinski, Il genio latino e il suo contributo alla formazione intellettuale dell' Europa Atti del 2. Convegno della Fond. A. Volta Roma 1932 5—10.
   H. G. Beyen, Rome's bydrage tot de ontwikkeling der beeldende kunst in het westen (mit frz. Zus.fassung) Mededeelingen van het nederlandsch historisch instituut te Rom 2 10 1940 25—57.
16. B. Schweitzer, Die europäische Bedeutung der römischen Kunst, in: Vermächtnis der antiken Kunst, Gastvorträge

zur Jahrhundertfeier der Archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg hg. R. Herbig Heidelberg 1950 141—167 Bespr. DLZ 73 1952 103—104; Ch. Delvoye Latomus 10 1951 388.

E. H. Swift, Roman Soucres of Christian Art New York Columbia Univ. 1951; Bespr. D. Talbot Rice Burlington Mag. 94 1952 151—152; P. Verzone Palladio NS 1 1951 191; C. R. Morey Speculum 27 1952 427—429; K. J. Conant AJA 51 1953 305; J. W. Perkins JRS 44 1954 143—148; K. Lehmann Art Bull. 36 1954 69—74; P. Lemerle Revue archéol. 6 43 1954 111—112.

A. W. Scaby, Roman art and its influence Art in the life of mankind from the earliest times 4 Bespr. Journal of the British Archaeol. Ass. 38 1932/33 364—365.

G. Rodenwaldt, Die Leistung Roms für die europäische Kunst Forschungen und Fortschritte 21/23 1947 33—35.

D. Hay, From Roman empire to Renaissance europe London 1953 Bespr. L. Bakelants Latomus 13 1954 80.

H. G. Beyen, Klassieke en nieuwere Schilderkunst. Parallelen en verbindingslijnen Amsterdam 1956 Reihe: Fundamenta, Bijdragen tot de kennis van de antieke grondslagen onzer beschaving, hg. H. Wagenfort 1. Bespr.: I. K. C. Kern Gnomon 29 1957 235—236.

17. P. Lacroix, Sciences et lettres au moyen âge et à l'époque de la renaissance Paris 1877.
Fr. M. Feldhaus, Die Technik der Antike und des Mittelalters Potsdam 1930 441 S.

18. W. Goetz, Die Wiederaufnahme der Antike im Mittelalter und in der Renaissance Vom Altertum zur Gegenwart Die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen und auf den Hauptgebieten Skizze 2. Aufl. Leipzig 1921 49—61.

19. L. Curtius, Kunst Vom Altertum zur Gegenwart Die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen und auf den Hauptgebieten 2. Aufl. Leipzig 1921 238—258.

20. J. Mesnil, La Bibliothèque Warburg et ses publications GdBA V 14 1926 237—241.

21. F. Dornseiff, Die Bibliothek Warburg in Hamburg Minerva Zs. 2 1926 19—20.

22. G. Stuhlfaut, A. Warburg und die Bibliothek Warburg Das Problem der Antike in Kultur und Religion Theol. Bll. 5 1926 (3) 53—63.

23. A. M. Warburg, Die Erneuerung der heidnischen Antike Kulturwiss. Beiträge z. Gesch. d. europäischen Renaissance Leipzig 1932 Gesammelte Schriften 1—2 Bespr. E. Gombrich Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 4—5.

24. Fr. Saxl, Rinascimento dell'Antichità Studien zu den Arbeiten A. Warburgs Repert. f. Kunstwiss. 43 1922 220—272.

25. H. Semper, Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes Eßlingen 1906 Führer zur Kunst 3.
P. Ducati, Gli Italiani e le antichita greche Italia e Grecia Saggi su le due civiltà e i loro rapporti 9—19 Florenz 1939
G. Boas u. E. S. King, D. K. Hill u. M. Ch. Ross, D. Miner, The greek tradition in painting and the minor arts Ausst. Kat. Baltimore Mus. of Arts and the Walters Art Gall. 1939.
The classical contribution to western civilisation. A loan exhibition by the Metropolitan Museum of Art New York Ausst. Kat. Toronto Art. Gall. 1951.
Fr. Saxl u. R. Wittkower, British art and the Mediterranean Oxford 1948 Bespr. W. Pagel Isis 41 1950 143 bis 144.

26. V. Kaiser, Der Humanismus in der Kunst Frauenfeld 1896.

27. H. Schmitz, Die Antike im Spiegel bildlicher Darstellungen und Schriften 1500—1850 Ausstellung f. d. Dt. Archäol. Inst. aus Anlaß d. 6. Internat. Archäol. Kongresses Berlin 1939.

28. Fr. Wichert, Darstellung und Wirklichkeit Ausgewählte Antikenaufnahmen Diss. Freiburg i. Br. 1907.

29. H. Rüdiger, Nachleben der Antike in Deutschland Geistige Arbeit 1 1934 (24) 1—2.

30. W. Franz, Königsberger Altertümer und ihre Beziehungen zu Orient, Antike und nordischer Welt Königsberg 1937 Schriften d. Dt. Ges. 13.

31. W. Jaeger, Die geistige Gegenwart der Antike Forschungen und Fortschritte 5 1929 217—219.

32. Barrière, L'Antiquité vivante Paris 1932 311 S. Bespr. G. Radet Revue des études anciennes 35 1933 78.

33. Antike Formprobleme in neuerer Zeit Ausstellungskatalog Hamburg 1936.

34. M. Riemenschneider-Hoerner, Der Wandel der Gebärde in der Kunst Frankfurt/M. 1929 Bespr. H. Beenken DLZ 61 1940 1148.

IKONOGRAPHIE

35. F. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16. Jahrhundert 1. 2 Weimar 1847 1851.
G. Rodenwaldt, Interpretatio christiana JdI 48 1933 AA 1933 401—405.
Fr. X. Stoeber, Der Mythos alter Dichter in bildlichen Darstellungen Wien 1815.

T. St. De Witt u. E. W. Talbert, Classical myth and legend in Renaissance dictionaries. Chapel Hill Univ. North Carolina 1955 Bespr. Latomus 16 1957 (2) 379.

36. G. Lauve-Villène, Le livre des symboles Dictionnaire de symbolique et de mythologie 1—6 Paris 1939.
A. Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. u. 18. Jh. 2. Profane Darstellungen Budapest u. Berlin 1956.
H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst des Abendlandes bis zur Gegenwart Wien 1953 3. A. 1955 Bespr. A. Lesky Gnomon 26 1954 192—194; P. Grimal Revue Etudes lat. 31 1953 1954 494—495; K. Vretska Gymnasium 62 1955 278—279; H. I. Rose Class. Review 69 1955 93—95; P. Chantraine Revue de philol. et d'hist. anciennes 3. S. 29 1955 58—59; W. Kraus Anzeiger f. d. Altertumswiss. 8 1955 220—221.
L. Pretzell und W. Scheffler, Götterwelt der Griechen und ihr Nachleben Ausst. Kat. Schloß Celle 1956.

37. R. Hinks, Myth and allegory in ancient art London 1939 Warburg Inst. Studies 6.
Bespr. F. R. Walton AJA 44 1940 165; Ch. Picard Revue archéol. 25 1946 1 101—104.
Ch. M. Gayley, The classic myths in english literature and art Boston 1. Aufl. 1893 2. Aufl. 1911.

38. H. Rahner, Griechische Mythen in christlicher Deutung Zürich 1945 Bespr. A. Silva Tarucca Anzeiger f. d. Altertumswiss. 1 1948 38—41 Bespr. E. des Places Antiquité class. 16 1947 1948 193—195.
H. Rahner, Mythes grecs et mystere chrétien, hg. M. Voirin Paris 1954 Biblio. hist.
L. Hoyack, Van grieksch-romeinsche plastiek tot christelijke ikonographie Elseviers Maandschrift 49 1939 2 96—104.
W. Kirfel, Die dreiköpfige Gottheit Archäologisch-ethnologische Streifzüge durch die Ikonographie der Religionen Bonn 1948 210 S. 72 Taf. mit 215 Abb. (vgl. Lit. 119 E. Panofsky 1930 insbes. das Kapitel Signum triciput, ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance). Bespr. P. Berghaus Hamburger Beitr. zur Numismatik 3 1949 107; V. Paideia 5 1950 342—343; A. Barb Oriental Art 3 1951 125 bis 126; F. R. Walton Gnomon 23 1951 52—53; A. L. Anzeiger f. d. Altertumswiss. 6 1953 39 bis 40; E. Mayerhofer-Pessler, Archiv orientální 19 1951 302—304; W. Ruben OLZ 48 1953 75—78; M. Renard Latomus 11 1952 396—397.
K. v. Spiess, Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesicht Wien 1914 Werke der Volkskunst 2 28—51 (vgl. Marksteine der Volkskunst 1. Jahrb. d. hist. Volkskunde 5/6 1937 40).
G. J. Hoogewerff, Vultus trifrons Emblema diabolico Immagine improba della santissima trinità Saggio iconologico Rendiconti (Atti 3) della Pont. Accad. romana di archeol. 19 1942/43 205—245.
A. Blanchet, La trinité du Bien Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scientifiques 1950 1952.
E. Markert, Trias Romana. Zur Deutung einer Grünewald-Zeichnung Westdt. Jb. f. Kunstgesch. 12/13 1943 198—214.
R. Pettazzoni, The pagan origins of the three-headed representations of the christian trinity Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 9 1946 135—151.
G. Troescher, Dreikopfgottheit/Dreigesicht Reallex. Dt. Kunstgesch. 4 501—512.

39. Fr. v. Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus Bonn 1922.
J. Weitzmann-Fiedler, Romanische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen. Zeitschr. f. Kunstwiss. 10 1956 (3/4) 109—152, 11 1957 (1/2) 1—34.
J. Weitzmann-Fiedler, A Pyramus and Thisbe bowl in the Princeton Mus. Art Bull. 39 1957 219—221.

40. E. Panofsky und Fr. Saxl, Classical mythology in mediaeval art Metropolitan Museum Studies 4 1932/33 1933 228—280.
R. v. Marle, Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance. Haag 1 1931 2 1932.
E. Panofsky, Studies in iconology Humanistic themes in the art of the Renaissance New York 1939 33 + 262 S. 7 + 173 Abb. auf 92 Tf. Bespr. A. H. Gilbert und H. W. Janson Art Bulletin 22 1940 172—175 (dazu Bem. von E. Panofsky 273); A. Ph. McMahon Parnassus 12 1940 (3) 45.
E. Panofsky, Meaning in the visual arts New Jersey 1953 Doubleday Anchor books.

41. H. Schrade. Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi Über die Vorstellungen von der Himmelsreise der Seele Vorträge der Bibliothek Warburg 8 1928/29 1930 66—190 Zusammenhang mit antiken Darst.
F. J. Dölger, Der Sonnenwagen und seine Begleitung in christlicher Symbolik Antike und Christentum 6 1940 51—56.
A. L. Meissner, Bildliche Darstellungen der Alexandersage in Kirchen des Mittelalters Herrigs Archiv für neuere Sprachen 68 1882 177.

42. G. Supka, Beiträge zur Darstellung der Luftfahrt Alexander d. Großen Zs. f. christl. Kunst 24 1911 307—314.
Fr. Panzer, Der romanische Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters und seine Deutung Freiburger Münsterblätter 2 1906 1—42.

43. R. S. Loomis, Treatment in Art of Alexander the Greats Celestial Journey AJA II 20 1916 80—81.
G. Bofitto, La legenda aviatoria di Alessandro Magno nella letteratura e nell'arte Bibliofilia 22 1920/1921 316—330 23 1921/1922 22—32.

G. Bertoni, L'ascesa al cielo di Alessandro Magno Bibliofilia 23 1921/1922 32—33 (vgl. 268—271).
G. Bofitto, Le figurazioni nell'arte della leggenda aviatoria di Alessandro Magno Bibliofilia 23 1921/1922 268—271.
R. S. Loomis, Alexander the Greats celestial journey Burlington Magazine 32 1918 136—140 177—185 (vgl. Burlington Magazine 35 1919 34).

44. G. Millet, Alexanders Himmelfahrt Syria 4 1923 85—133.
H. Poppen, Alexanders Greifenfahrt am Freiburger Münster und die mittelalterlichen Typen der Alexanderfahrt Cimbria Heidelberg Beiträge für Geschichte, Altertumskunde, Kunst. Festschrift Dortmund 1926 162 bis 173.
Ch. Picard, Nouveaux documents sur l'ascencion d'Alexandre Revue archéol. 6 47 1956 107—108.
G. Cary, Alexander the Great in mediaeval theology Journal Warburg Courtauld Inst. 17 1954 98—114.
E. Grammel, Studien über den Wandel des Alexanderbildes in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts Diss. Frankfurt/M. Limburg/L. 1931
W. Stammler, Alexander der Große Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 332—344.
E. Herzfeld, Der Thron des Khosro Quellenkritische und ikonographische Studien über Grenzgebiete der Kunstgeschichte des Morgen- und Abendlandes Jb. d. Pr. Kunstslgen 41 1920 1—24 103—147.

45. P. Saintyves, St. Christophore successeur d'Anubis, d'Hermes, d'Héracles Revue anthropologique 45 1935 309—355.

46. Br. Schröder, Der hl. Christophorus und Herakles mit dem Erosknaben von Lysipp JdI 40 1925/1926 AA 1925 364—367. Vgl. Zs. f. dt. Volkskunde 35 1925 85.

47. K. Lehmann-Hartleben, Bellerophon und der Reiterheilige RM 36/37 1921/1922 264—280.

48. O. Tietz, Gigantengruppen und St. Georg Annalen d. V. f. nassauische Altertumskde und Gesch.-forschung 26 1894 135—136.

49. G. Kazarow, The thracian ride and St. George Antiquity 12 1938 290—296.

50. J. Snegirev, Römisches Relief bekannt als Bild des hl. Georg in d. Moskauer Uspenski Kathedrale Denkschr. d. Odessa Ges. 2 1850 470—479.

51. M. Meyer, Über die Verwandtschaft heidnischer und christlicher Drachentöter Verhdlgen d. 40. Verslg dt. Philologen Görlitz 1889 Leipzig 1890 336—348.

52. G. F. Hill, Apollo and St. Michael Some analogies JHS 36 1916 134—162.
L. Freund, Apollo Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 801—810.
R. Schneider, Le mythe d'Apollon et Marsyas d'après quelques peintures des Musées de France Mus. et Mon. de France 2 1907 41—44.

53. Fr. Gaeta, L'Avventure di Ercole Rinascimento 5 1954 227—260.
St. Pigott, The Hercules myth, beginnings and ends Antiquity 12 1938 323—331 Der wilde Mann.
R. Bernheimer, Wild Men in the middle ages. Cambridge Mass., Harvard Univ. and London 1952. Bespr. Guy de Tervarent Burlington Mag. 96 1954 262—265; W. S. Heckscher Art. Bull. 35 1953 241—243; St. Piggott Antiquity 27 1953 184—185; C. Zirkle Isis 44 1953 80.
J. M. de Azcarate, El tema iconografico del Salvage Archivo espanol de arte 82 1948 81—99.

54. Fr. Saxl, Mithras Typengesch. Untersuchungen Berlin 1931.
Fr. Saxl, The origin and survival of a pictural type, the Mithrasrelief Proceedings of the classical association 32 1935 32—35.
Fr. Saxl, Mithras. The history of an Indo-European divinity 1—2 Lectures Warburg Inst. London 1957.
H. Demircioglu, Der Gott auf dem Stier, Geschichte eines religiösen Bildtypus. Diss. Berlin 1939 Neue Dt. Forschungen 241 Abt. Alte Gesch. C.
H. David, Der Einfluß des antiken Mithraskultus auf die christliche Skulptur des früheren Mittelalters Sitzungsber. d. Kunstgesch. Ges. Berlin 7 1913 179—180.

55. A. Lombard, Un mythe dans la poésie et dans l'art L'enlèvement d'Europe Neuchatel 1946 130 S. 32 Taf. Bespr. W. Abell Magazine of Art 40 1947 211—212
W. Technau, Die Göttin auf dem Stier JdI 52 1937 76—103 Weltgerichtsbild 11. Jh.
E. Panofsky, The rape of Europe. Art Bulletin 30 1948 242—244 (vgl. 30 1948 67).

56. M. Zander, Die Matronen und ihre Nachfolgerinnen im Rheinland, die Drei Jungfrauen Rhein. Vierteljahrsbll. 10 1940 159—168.
P. Frankl, Persephone Oud Holland 55 1938 156—171 209—210 Bespr. Chr. Picard Revue archéol. 6 13 1939 278—279.

57. A. E. M. Katzenellenbogen, Allegories of the Virtues and Vices in mediaeval Art of early christian times to the 13 th. century London 1939 Bespr. M. W. Blomfield Speculum 16 1941 494—496.
T. Sauvel, Les vices et les vertus d'après les dessins d'un ms. de Moissac Mém. de la soc. nat. des Antiquaires de France 9 3 1954 155—164.
S. C. Chew, The virtues reconciled. A inconographic study. Toronto 1947. Bespr. W. S. Heckscher Art Bulletin 31 1949 65—68; A. Watson Burlington Mag. 90 1948 301 bis 302.

Fr. Cumont, L'adoration des Mages et l'art triomphale de Rome Memorie d. Pontif. Accad. Romana d. Archeol. 3 1932 81—105 Bespr. J. C. Revue de l'hist. d. religions 107 54 1933 201—204.

58. G. W. Elderlin, A flemish painting of the ship of Salvation Echoes of antiquity 1 Art Bulletin 17 1935 99—100.

59. A. Goldschmidt, Frühmittelalterliche ill. Enzyklopädien Vorträge d. Biblio. Warburg 3 1923/24 1926 215—226.
Fr. Saxl, Illustrated mediaeval encyclopaedies 1. The classical heritage. Lectures Warburg Inst. London 1957.

60. H. Liebeschütz, Fulgentius Metaforalis, ein Beitrag zur Gesch. d. antiken Mythologie im Mittelalter Leipzig 1926 Studien der Bibliothek Warburg 4.

61. W. Haftmann, Das italienische Säulenmonument Versuch zur Geschichte der antiken Form des Denkmals und Kulturmonumentes und ihrer Wirksamkeit f. d. Antikenvorstellung des Mittelalters und f. d. Ausbildung d. öffentl. Denkmals in d. Frührenaissance Leipzig 1939 Beiträge zur Kulturgesch. d. Mittelalters und der Renaissance 55 Bespr. G. Lippoldt Philologische Wochenschrift 61 1941 630—633; Pantheon 13 25 1940 (6) 152; M. Riemenschneider-Hoerner Zs. f. Ästhetik und allgem. Kunstwiss. 34 1940 263.
A. Munoz, Un progretto di spostamento della Colonna Traiana L'Arte 20 1917 48—49 (in Nuovi studi sul Bernino 45—51).
E. Panaitescu, Piranesi e la Colonna Traiana. Hg. C. Pietrangeli Comunicazioni scient. tenuti presso i musei di Roma 1947/1948.
A. Munoz, Il progretto di rialzamento della colonna di Antonino Pio in Piazza di Montecitorio L'Urbe 14 1951 (5) 17—21.
Ph. Hofer, Montferrand and the Alexandrine Column at Leningrad GdBA 86 6 26 1944 (929—34) 333—348.

62. W. Haftmann, Die Bernwardssäule zu Hildesheim Zs. f. Kunstgesch. 8 1939 151—158.
J. Jajczay, Quid significant ruinae et columnae antiquae in operibus artium, quae Christi nativitatem repraesentant Regnum 5 1942/1943 437—445.

63. P. Lehmann, Pseudoantike Literatur des Mittelalters Leipzig 1927 Studien d. Bibliothek Warburg 13.

64. J. Bolten, Augustus Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 1268—1276.
E. Müntz, Les legendes du moyen age dans l'art de la renaissance 1. La legende de Trajan Revue des traditions populaires 1892.
G. Boni, Leggende (di Traiano). Nuovo antologia di lettere, science ed arti 210 5 126 1906 1—39.
P. Boesch, Kaiser Trajan und die Witwe auf schweizer Glasgemälden Zs. f. schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 12 1951 218—220.
L. Marchetti, La memoria di Augusto e dei suoi monumenti nel medioevo Roma 1939 Quaderni augustei, studi it. 7.
R. L. Wyss, Caesar Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 362—372.

65. M. Hélin, Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles Revue belge de philologie et d'hist. 15 1936 349—366; Bespr. M. Delcourt, Humanisme et Renaissance 4 1937 317.
X. Barbier de Montault, Iconographie des sibylles Revue de l'art chrétien 1874.
E. Mâle, Quomodo sibyllas recentiores artifices repraesentaverint Paris 1899 77 S.

66. A. Rossi, Le sybille nelle arti figurative italiane L'Arte 18 1915 209—221.
F. Romani, Le principali figurazioni della Sibilla di Cuma nell'arte cristiana Bibliofilia 3 1902 357 u. in: Poesia pagana e arte cristiana Florenz 1902.
J. Destrée, La Sibylle Agrippa. La Sibylle de Samos Annales de la soc. d'archéol. 35 1930 131—136, 137—139.

67. L. Freund, Studien zur Bildgesch. der Sybillen in der neueren Kunst Diss Hamburg 1936.
W. Voege, Das Sibyllenthema in: Jörg Syrlin d. Ä. und seine Bildwerke. 2. Stoffkreis und Gestaltung Berlin 1950 Denkmäler Dt. Kunst hg. Dt. V. f. Kunstwiss. auch zu den Darstellungen heidnischer Philosophen und zu Virgil Bespr. DLZ 73 1952 747—749; O. Schmitt Kunstchronik 4 1951 (2) 33—36.
M. Geisberg, Die Sibylle im Landesmuseum Westfalen 15 1930 130—136.

68. L. Möller, Chronos Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 753—764.
Fr. Saxl, Veritas filia temporis. Philosophy and History Essays presented to Ernst Cassirer hg. R. Klibansky u. H. I. Paton Oxford 1936 197—222.
D. Gordon, Veritas filia temporis Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3 1939/40 (3/4) 228—240.
R. Wittkower, Patience and Chance, the story of a political emblem. Journal Warburg Inst. 1 1937/1938 171—177.
R. Wittkower, Chance, Time and Virtue Journal Warburg Inst. 1 1937/1938 313—321.
G. de Tervarent, Veritas and Justitia triumphant Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 7 1944 95—101.
R. Freyhan, The evolution of the Caritas figure in the 13. and 14. centuries Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 11 1948 68—86.
M. Wellershoff v. Thadden, Caritas Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 343—356.
F. Kuntze, Die Legende von der guten Tochter in Wort und Bild, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Gesch. u. dt. Lit. 13 7 1904 280—300.
A. de Ceuleneer, La charité romaine dans la litterature et dans l'art Annales de l'acad. d'archéol. de Belgique 6 6 1904 175, Note complémentaire Bull. Acad. d'archéol. de Belgique 1921 85.
A. Pigler, Cimon und Pero, Hommage à A. Petrovics Budapest 1934 87—108, 213—216.

W. Deonna, La légende de Pero et de Cimon et l'aillaitement symbolique Latomus 13 1954 140—166, 356—375 u. in: Deux études de symbolisme religieux Coll. Latomus 18 Brüssel 1955 Bespr. Ch. Picard Revue archéol. 6 47 1956 242—243; J. Moreau Antiquité class. 24 1955 561—562.

W. Deonna, Les thèmes symboliques de la légende de Pero et de Cimon Latomus 15 1956 489—511.

A. Steensberg, Caritas Romana, eller sagnet om den faengslede Cimon og hens opofrende datter. Budstikken Dansk Folkemus. Nat. Mus. Kopenhagen 1957 53—82.

Fr. Malaguzzi-Valeri, La Carità romana del Luini Rassegna d'Arte 16 NF 3 1916 204—205.

R. Wittkower, Grammatica from Martianus Capella to Hogarth Journal of the Warburg Institute 2 1938/39 82—84.

G. Nuchelmans, Philologia et son mariage avec Mercure jusqu'à la fin du 12. s. Latomus 16 1957 84—107.

69. E. Kris und O. Kurz, Die Legende vom Künstler. Eine geschichtliche Untersuchung. Wien 1934. Bespr. B. Schweitzer Gnomon 12 1936 278—280.

P. d'Ancona, Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medioevo e nel rinascimento L'Arte 5 1902 137—155 211—228 269—289 370—385.

A. Filangieri di Candida, Marciano Capella e la rappresentazione delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento Flagrea (Napoli) 2. 4 1902 (3) 213—229.

E. C. Lutz, Remigius Ideas on the classification of the seven liberal arts Traditio Studies 12 1956 65—86.

70. Fr. Baumgarten, Die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters Zs. Schau-ins-Land 25 16—49.

71. Fr. Baumgarten, Nochmals die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters Zs. Schau-ins-Land 29 1902 25—40.

G. Münzel, Der Zyklus der sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters Freiburg 1950.

72. W. Wackernagel, Das Glücksrad und die Kugel des Glücks Kleinere Schriften Leipzig 1872 I 241—257.

F. Kampers, Die Fortuna Caesarea Friedrichs II. Hist. Jb. 48 1928 208—229

73. K. Hampe, Zur Auffassung der Fortuna im Mittelalter Archiv f. Kulturgesch. 17 1927 20—37.

74. A. Doren, Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance Vorträge d. Biblio. Warburg 2 1922/23 1 1924 71—144

H. R. Patch, The tradition of the Goddess Fortuna 1. 2. Northhampton 1922 Smith Colleges Studies 3, 3—4.

H. R. Patch, The Goddess Fortuna in medieval philosophy and literature Cambridge 1927 215 S.

M. Beaulieu, Un basrelief allégorique de la seconde moitié du 16. s. La Revue des arts 5 1955 121—123.

R. Ortiz, Fortuna labilis, Storia di un motivo medievale Bukarest 1927.

75. V. Grecu, Über die Darstellung des Kairos bei den Byzantinern Atti del 5. congresso internat. stud. bizant. 2. Studi bizantini e neoellenici 6 1940 147—154.

R. v. Schneider, Über das Kairosrelief in Torcello und einige verwandte Bildwerke Serta Harteliana 1896 279—292.

76. A. Munoz, Le rappresentazioni allegoriche della Vita nell'arte bizantina L'Arte 7 1904 130—145 Kairos Bios; L'Arte 9 1906 212—216.

77. A. Greifenhagen, Zum Saturnglauben der Renaissance Die Antike 11 1935 67—84 Kairos.

A. Chastel, Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne Phoebus 1 1946 125—134.

78. D. Comparetti, Vergilio nel medio evo 1—2 Florenz 1872 2. Aufl.: 1896; Virgil im Mittelalter hg. H. Dütschke Leipzig 1875. Neue Ausgabe hg. G. Pasquali Florenz 1 1937 Il pensiero storico 1, 2 1941 Il pensiero storico 2, 2. Aufl. Florenz 1956 Il pensiero storico 16 u. 22.

79. E. Müntz, La légende du sorcier Virgile dans l'art du 14e—16e siècles Monatsberichte f. Kunst und Kunstwiss. (Helbing) 2 1902 85—91.

80. V. Zabughin, Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso Bologna 1: Trecento e Quattrocento 1921 2: Cinquecento 1923.

81. A. Venturi, Virgilio nell'arte del Rinascimento Studi Virgiliani dell'Ist. di Studi Romani 1 Rom 1931 219—234. Bespr. Fr. Rougemont Kulturwiss. Bibliogr. zum Nachleben der Antike 1 1931 1934 81.

82. P. d'Ancona, Vergilio e le arti rappresentative Emporium 65 1927 245—262.

83. E. Tea und E. Mieli, Virgilio nell'arte figurativa Emporium 74 1931 83—96.

84. B. Kurth, Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance Städel-Jb. 3/4 1924 49—50.

A. Bömer und M. Geisberg, 2000 Jahre Vergil in Buch und Bild Führer durch d. Ausstellung im Landesmus. Münster/W. 1931.

85. C. Meyer, Der griechische Mythos in den Kunstwerken des Mittelalters Repert. f. Kunstwiss. 12 1889 163—167.

86. C. Meyer, Der griechische Mythos in den Kunstwerken des 15. Jahrhunderts Repert. f. Kunstwiss. 15 1892 75—93 16 1893 261—288.

L. Roblot-Delondre, Les sujets antiques dans la tapisserie Revue archéol. V 5 1917 1 296—309 V 7 1918 1 131—150 V 9 1919 1 48—63 V 10 1919 2 294—332.

87. A. Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und d. ital. Frührenaissance Diss. Basel Leipzig 1931 Das Erbe der Alten II 19 Bespr. L. Volkmann Götting. Gelehrte Anz. 194 1932 433—439; A. Mayer Bayr. Bll. 68 1932 334; K. Hönn Pädagog. Zentralbl. 13 1933 407; H. Hauvette Journal des Savants 1932 467; C. Lanzani Historia 6 1932 665; O. Kern Dt. Lit. Ztg. 56 1935 1645.

88. P. Schubring, Der antike Mythos in der Malerei des Quattrocento Bonner Jbb. 126 1921 128—129. Sitzungsber. d. Kunstgesch. Ges. Berlin 1914 13.
89. P. Schubring, Der antike Mythus in der Truhenmalerei des ital. Quattrocento JdI 30 1915 AA 1915 54—57.
90. J. Addison de Wolf, Classic myths in art, an account of Greek myths as illustrated by great artists Boston 1904 285 S.
E. Peterich, Göttinnen im Spiegel der Kunst Frankfurt/M. 1941.
E. Peterich, Gli dei pagani nell'arte cristiana La rinascità 5 1942 (23) 47—71.
91. J. Seznec, La survivance des dieux antiques Essai sur le role de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance London Warburg Inst. 1940 371 S. 47 Tf. Bespr. W. C. Constable Art Bulletin 24 1942 97—99; Ch. Picard Revue archéol. 28 1947 2 115—118: M. Renard Latomus 6 1947 412—414.
J. Seznec, The survival of the pagan gods, the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art. Hg. B. F. Sessions. New York 1953 Bollingen Series 38 Pantheon Books. Bespr.: Ch. Gauss Journal of Aesthetics and art criticism 12 1953—1954 531; W. S. Heckscher Art Bull. 36 1954 306—308; L. Steinberg Art News 51 1953—1954 53—54; A. Chastel La Critique 1954 279—281; G. Ladner Traditio Studies 10 1954 581—584; M. Renard Latomus 14 1955 633; W. S. Heckscher Art Bull. 36 1954 306—308.
B. Croce, Gli dei antichi nella tradizione mitologica del medio evo e del rinascimento La parola del passato 3 1946 273—258 u. in: Varietà di storia letteraria e civile 2 Bari 1949 50—65.
P. Vulliaud, De la conception ideologique et esthétique des dieux à l'époque de la renaissance Paris 1907.
E. Gorin, Le favole antiche Rassegna della lett. it. 1953 u. in: Medio evo e Rinascimento Studi e ricerche Bari 1954 66—89.
92. S. Reinach, Essai sur la mythologie figurée et l'hist. profane dans la peinture ital. de la renaiss. Revue archéol V 1 1915 1 94—171 V 2 1915 2 249—250 V 9 1919 1 173—178.
R. Cl. Witte, Notes complémentaires sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la renaissance Revue archéol. 9 1919 173—182.
A. Pineschi, La mitologia greco-romana attraverso i capolavori dell'arte Roma (1930) 1931.
St. Fraschetti, Arte retrospettiva, Le rappresentazioni allegoriche nei monumenti romani dellar inascenza Bergamo 1902.
93. Fr. Saxl, Antike Götter in der Spätrenaissance Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi Leipzig 1927 Studien der Bibliothek Warburg 8.
A. B. Cook, Zeus Cambridge 1914.
Brenning, Ganymed in Kunst und Dichtung Allgem. Kunstchronik 15 1891 96—98, 154—157.
H. H. Verstegen, Het Phoenix-motif, Bijdrage tot de studie van de humanistische visie op de vorst. Nijmwegen 1950 Bespr. J. Verbesselt, Revue belge d'archéol. et d'hist. de l'art 22 1953 128.
L. Ettlinger, Diana Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 1429—1437.
E. Alfieri, Calisto riconosciuta incinta dalle sue compagne al conspetto di Diana. Dalle metamorphosi di Ovidio. Raffigurazioni artistiche die una diagnosi ostetrica. Bibliotheca ginecologica Emilio Alfieri Mailand 1949.
F.-C. Legrand, Variations sur le thema Diana et Callisto Bull. Mus. Royaux des beaux arts 3 1954 25—32.
L. Freund, Aktäon Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 288—293.
M. Goering, Bacchus Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 1330—1339.
94. Fr. Wickhoff, Die Gestalt Amors in der Phantasie des italien. Mittelalters Jb. d. Pr. Kunstslgen 11 1890 41—53.
L. Freund, Amor Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 646—651.
95. E. H. Haight, Apuleius and his influence London 1927 Our Debt to Greece and Rome 52.
96. Ugo de Maria, La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte it. Bologna 1899.
R. Förster, Amor und Psyche vor Raffael Jb. d. Pr. Kunstslgen 16 1895 215—223 Apuleius.
E. Steinmann, Amor und Psyche. Ein Freskenzyklus aus der Schule Raffaels in der Engelsburg zu Rom Zeitschr. f. bild. Kunst NF 13 1902 87—93.
97. R. Schneider, Le mythe de Psyche dans l'art franç. depuis la révolution Revue de l'art ancien et moderne 32 1912 241—254 363—378.
H. Le Maitre, Essai sur le mythe de Psyche dans la lit. fr. des origines à 1890 Paris s. d. Etudes de lit. étrang. et comp. 16.
P. Ménard, Eros. Etude sur la symbolique du désir GdBA 6 1872 265—426.
A. C. Weibel, Eros triumphant Bull. Detroit Mus. Inst. 14 1935 76—81.
98. E. Panofsky, Der gefesselte Eros Zur Genealogie von Rembrandts Danae Oud Holland 50 1933 193—217 Bespr. E. Gombrich Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 102.
R. Frauenfelder, Das Bocca della Verità-Motiv am Weißen Adler zu Stein am Rhein. Ikonographische Studie, Schaffhäuser Beiträge zur vaterländ. Gesch. 32 1955 34—44.
L. Ettlinger, Danae Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 1029—1033.
99. W. Deonna, L'amour captif de Pradier Genava Bulletin d. Mus. Genève 19 1941 216—228 Zusammenstellung d. Ikonogr. Venus und Amor.

G. H. Picard, Le couronnement de Venus Mélanges d'archéol. et d'hist. 58 1941—1946 43—108.

100. O. Benndorf, Anadyomene des Apelles Bemerkungen zur griechisch. Kunstgesch. 3 AM 1 1876 50—66. U. a. Tizian.
W. S. Heckscher, The Anadyomene in the mediaeval tradition (Pelagia — Cleopatra — Aphrodite). A prelude to Botticellis birth of Venus Nederlands kunsthist. Jb. 1956 1—38.
J. Bayer, Venus im Mittelalter, Kulturgesch. Bilder 1885.
M. Praz, Venere nel nord Primato (Rom) 3 1942 (3) 74—77

101. G. W. Elderlin, A note on Aphrodite in the renaissance Art in America 29 1941 139—144.
W. S. Heckscher, Aphrodite as a nun. Phoenix 7 1953 (3) 105—117.

102. P. Schubring, Aphrodite und Ares' Liebe Ein Sieneser Cassonebild aus dem 14. Jh. Pantheon 10 1932 298—300 Bespr. A. Scharf Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 101.

103. O. Jahn, Einige Darstellungen des Parisurteils Sitzungsber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1849 4 55—69.
M. Rosenberg, Von Paris von Troja bis zum König von Mercia Die Gesch. einer Schönheitskonkurrenz Darmstadt 1930 Privatdruck.
P. Durrieu, La légende du roi de Mercie dans un livre d'heures du 15. s. Monuments et Mémoires 24 Paris 1921.
W. H. Singer, Das Parisurteil Dresden 1925 Kunst u. Frauenschönheit 1.

104. G. F. Hartlaub, Der Paris-Mythos bei Giorgione Zs. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 32 1938 252.
E. S. King, The legend of Paris and Helen Journal of the Walters Art Gallery 2 1939 55—72.
H. W. Forsyth, The Trojan war in mediaeval tapestries Metropol. Mus. of Art Bull. 14 1955/1956 76—84.

105. W. Deonna, Le groupe des trois graces nues et sa descendance Revue archéol. V 31 1930 274—332.

106. W. Deonna, Le motiv antique des trois graces nues Genava Bulletin d. Mus. Genève 9 1931 191—192.
L. Momard, Les charites (les graces) symbole du lien social GdBA 7 1873 128.

107. R. Wittkower, Transformations of Minerva in Renaissance imagery Journal of the Warburg Inst. 2 1938/1939 194—205.
L. Moeller, Nährmutter Weisheit. Eine Untersuchung über einen spätmittelalterlichen Bildtypus Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 24 1950 347—359.
L. Ettlinger, Ceres Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 397—403.

108. G. Duplessis, Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planches publiées au 15. et 16. s. Paris 1889.
E. W. Bredt, Ovid Der Götter Verwandlungen München 1921 127 S. 106 Abb. Bilderschatz zur Weltliteratur, Sonderreihe der Kunstbreviere 3.
L. M. Prindle, Mythology in Prints, illustrations to the metamorphoses of Ovid 1497—1824 Burlington Vermont 1939.
B. Pace, Metamorfosi figurate Bolletino d'arte 27 1933/1934 487—507.

109. E. Krause, Die Mythendarstellungen in der venezian. Ovidausgabe von 1497 Diss. Würzburg 1928.

110. M. D. Henkel, Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen 15.—17. Jh. Vorträge der Biblio. Warburg 6 1926/1927 1930 191—208.
H. Reitlinger, The de Pass illustrations of Ovid GdBA 87 6 27 1945 (935) 15—26.

111. H. Bastian, Bruegel und Ovid Das humanist. Gymnasium 45 1934 37—39 Ikarus.
G. Glück, Peter Brueghel the elder and classical antiquity The Art Quarterly 6 1943 167—187.
M. Bessau, Dädalus und Ikarus Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 976—981.
H. Gummerus, Dädalus und das Tischlergewerbe Helsingfors 1913. Öfversigt af Finska Vetenskaps-Societetens Förhandlingar 55 B 1.

112. W. Stechow, Apoll und Daphne Leipzig 1932 Studien d. Biblio. Warburg 23 Bespr. A. Neumeyer, Zs. f. Aesth. und allg. Kunstwiss. 27 1933 301—303; G. Petroni Bolletino di filologia classica 39 1932/33 194 bis 203; A. Sorbelli, L'archiginnasio 27 1932 398; Wunderer, Bayer. Bll. f. Gymnasialwesen 69 1933 336.
A. Hermann, Daphne Reallex. f. Antike u. Christentum 3 1956 (20) 585—593.
L. Ettlinger, Daphne Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 1052—1057.

113. C. G. Heise, Renée Sintenis Daphne Kunst und Künstler 29 1931 72—73.
J. Lavin, Cephalus and Procris, transformations of an Ovidian myth. Journal Warburg Courtauld Inst. 17 19 54 260—287, 366—372 (vgl. 372—374).
L. Ettlinger, Cephalus und Procris Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 390—394.

114. A. de Hevesy, Leda et le cygne. L'évolution d'un thème classique de l'art antique à l'art moderne. L'amour de l'art 12 1931 469—480.
A. Klinckowström, Leda och svanen Stockholm 1924.
J. Davidson Reid, Leda, twice assaulted Journal of aesthetics and art criticism 1952/1953 378—389.
W. Stechow, Lucretiae statua. Beiträge für Georg Swarzenski Berlin 1951 114—124.
H. Hildebrandt, Carlo Carlone, Alexander der Große übergibt Pankaste an Apelles. Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens Julius Baum zum 70. Geburtstag Stuttgart 1952 205—209.
W. Stechow, The mythe of Philemon and Baucis in Art. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 4 1940 bis 1941 103—113.

W. Stechow, The love of Antiochus with faire Stratonica in art Art Bulletin 27 1945 229—237.
F. Bonger u. van der Borch van Verwolde, De invloed van den Theagenes en Chariclea roman op de beeldende kunsten Maandblad vor beeldenden kunsten 18 1941 114—124.
W. Stechow, Heliodorus' Aethiopica in art. Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 16 1953 144—152.
E. Meinschad, Die Ariadnesage in der Literatur des 18. Jh. Diss. Wien 1941 (Maschinenschr.).

115. P. du Colombier, La Forge de Vulcain au château d'Effiat GdBA 81 VI 21 1939 1 30—38.
Ch. Picard, La Forge de Vulcain chez Le Nain et Velasquez Revue archéol. 6 13 1939 279—280.
D. v. Bothmer, The arming of Achilles Bull. Mus. fine arts Boston 47 1949 84—90.
A. Hermann u. F. J. Dölger, Charon Reallex. f. Antike u. Christentum 2 1954 1040—1061.
S. Fazio, Ifigenia nella poesia e nell'arte figurat. 1932 Bespr. Bulletin de l'Association G. Budé Suppl. crit. 61 1934 76.
D. L. Page, Euripides Medea in art in: Euripides Medea Oxford 1938 57—68.

116. O. Schmitt, Amazone Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 624—626.
O. Pollmann, Der Amazonenmythos in der nachantiken Kunst bis zum Ende des Barock. Wiedergeburt und Wandel eines antiken Mythos. Würzburg Diss. 1952.
L. Freund, Adonis Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 195—199.
L. Freund, Arion Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 1025—1027.
L. Stauch, Delphin Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 1233—1244.
F. Saxl, Atlas der Titan im Dienste der astrologischen Forschung. Tagebuch Imprimatur 4 1933 Festschr. d. Ges. d. Bücherfreunde Hamburg zum 25jährigen Bestehen.
E. u. D. Panofsky, Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol. London 1956 Bollingen Series 52 Bespr. W. Deonna Latomus 15 1956 648—653; E. H. Gombrich Burlington Mag. 99 1957 (653) 280.
K. Ziegler, Orpheus in Renaissance und Neuzeit in: Form und Inhalt Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmidt dargebracht Stuttgart 1950 239—256.
D. P. Walker, Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists Journal Warburg Courtauld Inst. 16 1953 100—120.
E. Langlotz, Perseus Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. d. Wiss. Philos. hist. Kl. 1951 1 Heidelberg 1951 m. a. Hss. Bespr. D. Mustilli Gnomon 25 1953 57—58; L. Lacroix Antiquité class. 22 1953 549—550; R. M. Cook Class. Review NS 4 1954 59—60; J. M. Jongkees Mnemosyne 4 S. 7 1954 256—257.
Ph. Ackermann, Three scenes from the history of Perseus Art in America 15 1927 (3)
W. M. Milliken, Perseus and Andromeda, a gothic tapestry in the John Huntington Coll. Bull. of the Cleveland Mus. of Art 14 1927 (3) 34—40.
C. Ricci, La Medusa degli Uffici Vita d'Arte (Siena) 1 1908 (1) 1—10
Ch. P. Gorely, The head of Medusa. Medaillons, Vases etc. inspired by the marble in Sir William Hamiltons collection 1777/1780 Old Wedgwood Review Boston Club 12 1945 98—101.
C. Ricci, La Chimera nel medio evo Il Vasari 2 1929 18—23.
J. Davreux, La légende de la prophétesse Cassandra d'après les textes et les monuments Liège u. Paris 1942 Biblio. Fac. de lettres Univ. 94
K. Ledergerber, Kassandra. Das Bild der Prophetin in der antiken u. insbes. in d. älteren abendländ. Dichtung. Diss. Freiburg/Schweiz 1950.
H. Thiersch, Artemis Ephesia Abhdlgen d. Ges. d. Wiss. Göttingen Phil.-hist. Kl. III 12 Berlin 1935 (vgl. JdI 1935 AA 1935 373).
L. Ettlinger, Diana von Ephesus Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 1438—1441.

117. E. W. Bredt, Herkules Ravensburg 1913 Die Welt der Künstler 3.
W. Derichs, Herakles, Vorbild des Herrschers in der Antike. Diss. Köln 1950.
E. Pfister, Herakles und Christus Archiv f. Religionswiss. 34 1937 42—60.
M. Simon, Hercule et le christianisme Paris 1955 Publ. Fac. des lettres Univ. Strasbourg S. Art et Lit. 19. Bespr. J. Moreau Antiquité class. 25 1956 539—543.
J. Baader, Darstellung der Stärke Herculis auf Wandtapeten im herzogl. Schlosse zu München Zahns Jbb. f. Kunstwiss. 3 1870 231—234.
Ch. Picard, Nouvelles remarques sur l'apologie dit de Prodicos: Héracles entre le vice et la vertu Revue archéol. 6 42 1953 10—41.
M. G. Reiterer, Die Herkulesentscheidung von Prodikos und ihre frühhumanistische Rezeption der Voluptas cum virtute disceptatio des Benedictus Chelidonius Diss. Wien 1955.

118. E. Panofsky, Der greise Philisoph am Scheidewege Münchner Jb. d. bild. Kunst NF 9 1932 285—290.

119. E. Panofsky, Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst Leipzig 1930 Studien der Biblio. Warburg 18 Bespr. Ch. Picard Revue des études grecques 44 1931 46—50; W. Stechow Dt. Lit. Ztg. 53 1932 1275—1280; H. Kühn Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 25, 1931 395—396.

E. Tietze-Conrat, Notes on Hercules at the crossroads Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 1951 304—307.

Th. E. Mommsen, Petrarch and the story of the choice of Hercules Journal Warburg Courtauld Inst. 16 1953 178—192.

W. Wells, Shaftsbury and Paolo de Matteis, the choice of Hercules Leeds Arts Calenda 3 1950 23—28.

A. Friberg, Den svensk Herkules Studier i Stiernhielmsdiktning Stockholm 1945 Kgl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar 61 1.

120. K. v. Baudissin, Auf der Suche nach dem Sinngehalt Herkules am Scheidewege als Bildthema Jb. d. Pr. Kunstslgen 57 1936 88—97.

121. G. Bruck, Habsburger als „Herculier" Jb. d. kunsthist. Slgen Wien 50 NF 14 1953 191—198.

L. W. Tissot, Simson und Herkules in den Gestaltungen des Barock Diss. Greifswald Stadtroda 1932 Bespr. E. Gombrich Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 102.

122. A. Pigler, Sokrates in der Kunst der Neuzeit Die Antike 14 1938 281—294.

M. L. Brown, The subject matter of Dürers Jabach Altar Marsyas hg. The students of the Inst. of fine arts New York Univ. 1 1941 55—68.

H. Weizsäcker, Der sog. Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob Kunstwiss. Beiträge August Schmarsow gewidmet Leipzig 1907 Kunstgesch. Monographien Beiheft 1 153—162.

G. Sarton, Aristotele and Phyllis Isis 14 1930 (43) 8—19.

I. Storost, Zur Aristoteles-Sage im Mittelalter. Monumentum Bambergense Festgabe f. Benedikt Kraft München 1955 298—348 Bespr. R. Hartmann Orientalist. Lit. Ztg. 51 1956 401—402.

R. de Caesare, Di nuovo sulla leggenda di Aristotele cavalcato Miscellanea del centro di studi medievali Publ. dell' Univ. del S. Cuore Milano NS 58 1956 181—247.

R. de Caesare, Recenti studi sulla leggenda di Aristotele calvacato Aevum Rassegna 31 1957 85—101.

F. Maurer, Der Topos der Minnesklaven. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter Dt. Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 27 1953 (2) 182 bis 206.

P. Boesch, Aristoteles und Phyllis auf Glasgemälden Zs. f. schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 9 1947 21—30.

W. Stammler, Aristoteles Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 1027—1040.

G. Bofitto, Aristoteles aeronauta Bibliofilia 22 1920/1921 149—153.

E. W. Braun, Diogenes Reallex. Dt. Kunstgesch. 4 (37) 22—34.

123. W. Weisbach, Der sog. Geograph von Velasquez und die Darstellungen des Demokrit und Heraklit Jb. d. Pr. Kunstslgen 49 1928 141—158.

L. Möller, Demokrit und Heraklit Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 1244—1251.

A. Einstein, Democritus and Heraclitus (Some musical representations of the temperaments) Journal Warburg Courtauld Inst. 1 1937/1938 177—180.

E. Wind, The christian Democritus Journal Warburg Inst. 1 1937/1938 180—182.

C. Hofstede de Groot u. J. B. F. von Gils, Hippocrates op bezoek bij Democritus Ndld. Tijdschr. voor Geneeskunde 69 1925 30—35, 1132—1140.

D. F. Darby, Ribera and the blind men Art Bull. 39 1957 175—217.

124. W. Weisbach, Trionfi Berlin 1919 Bespr. H. Kauffmann Monatsh. f. Kunstwiss. 13 1920 325—326.

125. W. Weisbach, Der antike Triumph in der Renaissance JdI 33 1918 AA 1918 145—147.

126. M. Pallottino, Il Trionfo romano, il Campidoglio, gli archi nella storia della civiltà Atti del 5. congresso nazionale di studi romani Roma 1940.

E. Morpurgo, La porta trionfale e la via dei trionfi Bull. della Comm. archeol. comunale di Roma 36 1908 108 bis 150.

V. Branca, Per la genesi dei trionfi La rinascità 4 1941 (21) 681—708.

B. de Montesquiou-Fézensac, L'arc de triomphe d'Eginhardus Cahiers archéol. 4 1949 79—103, 8 1956 147 bis 174 Bespr. W. Dronk Zs. f. schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 13 1952 260; F. W. Deichmann Byz. Zeitschr. 50 1957 292.

B. de Montesquiou-Fézensac, L'arc de triomphe d'Eginhard Karolingische und ottonische Kunst Forschungen zur Kunstgesch. u. christl. Archäol. 3 Wiesbaden 1957.

J. K. Steppe, Het voormalige schrijn van Eginhard in de St. Servaaskerk te Maastricht, een bijdrage tot den geschiedenis van de karolingische Renaissance Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis 16 1955/1956 1956 71—97.

127. E. Male, L'art symbolique à la fin du moyen âge Les triomphes Revue de l'art ancien et moderne 19 1906 111—126.

128. F. Lippmann, Über die Triumphe des Petrarca Jb. d. Pr. Kunstslgen 5 1884 147—148.

De Rivoli, Etudes sur les triomphes de Pétrarque GdBA 29 2 35 1887 311—321, 29 2 36 25—34.

A. Venturi, Les triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif Revue de l'art ancien et moderne 1906 81—209.

P. Schubring, Die älteste Darstellung des Trionfo della fama von Petrarca Belvedere 1929 561—562.
D. C. Shorr, The identification of the captives in Petrarchs triumph of Fame Die Graphischen Künste NF 2 41—44.

129. L. Vitali, Un nuovo trionfo della fama. Bolletino d'Arte 4 37 1952 26—28.
D. C. Shorr, Some notes on the iconography of Petrarchs triumph of Fame Art Bulletin 20 1938 100—107.

130. Th. Frimmel, Die Trionfi des Bonifacio. Repert. f. Kunstwiss. 7 1883—1884 368.
G. F. Hartlaub, Triumph und Melancholie Zu den Bildern des Bonifacio Belvedere 13 1938/39 10—16.

131. J. M. Chartrou, Les entrées solennelles et triomphales à la renaissance Bespr. J. R. Charbonnel Revue du 16.s. 17 1930 169—171.
P. Ghinzoni, Trionfi e rappresentazioni in Milano 14.—15. s. Archivio storico lombardo 14 1887 820.
C. Gamba, I trionfi di Cosimo I del Giambologna e di Enrico IV del Rubens Rivista d'Arte 22 2 12 1940 (1/2) 128—131.
J. v. Roeder-Baumbach, Niederländische Einzugsdekorationen des 16.—17. Jh. Diss. München 1943.
J. v. Roeder-Baumbach, Versieringen bij Blijde Incomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw. Antwerpen Utrecht 1943.
M. H. Bottenheim, Een bibliographisch verwarring. Bull. van het Rijksmus. 2 1954 93—95 Trionfi 1594.
K. Sauer, Deutsche Triumphzüge Leipzig 1936 Weberschiffchen Bücherei 21 Bespr. W. Del Negro Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 31 1937 296.
A. Schestag, Kaiser Maximilians I. Triumph Jb. d. Kunstslgen Wien 1 1883 154—182.
H. S. Francis, Great triumphal car of Emperor Maximilian by Dürer Publ. of the Cleveland Museum 32 1945 181—183.
K. Giehlow, Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Maximilians I. im Louvre Eine Studie zur Entwicklung des Triumphzuges Jb. d. Kunstslgen Wien 29 1909—1910 14—84.

132. R. Schneider, Le thême du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance GdBA 55 1 IV 9 1913 1 85—106.
R. Schneider, Le thême de triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance Atti del 10. Congresso 1923 294—302.

133. M. Poete, Les origines de la donné triomphale dans l'art urbain à Paris GdBA 65 V 8 1923 2 89—98.

134. J. H. Schmidt, Nachrömische Triumphtore Das Werk des Künstlers 1 1939 362—399.
H. Hasselberger-Blaha, Die Triumphtore Fischers von Erlach Diss. Wien 1950 Wiener Jb. f. Kunstgesch. 17 (21) 1956 63 Bespr. H. Keller Kunstchronik 10 1957 204—205.
S. Damiron, Projet de Chalgrin pour L'arc de triomphe de l'Etoile. Urbanisme et architecture. Etudes en l'honneur de P. Lavedan Paris 1954 103—108.
Fr. A. Yates, Antoine Carons paintings for triumphal arches Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 1951 132—134.

135. W. Pinder, Antike Kampfmotive in der neueren Kunst Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 5 1928 (3) Festschrift P. Wolters 143—165 353—375 Ges. Aufsätze 1907—1935 Leipzig 1938 121—141.

136. J. Kemke, Zum Alexandermosaik von Pompeji JdI 16 1901 69—73.

137. I. Bergström, The iconological origin of spes by P. Brueghel the elder Nederl. kunsthist. Jb. 7 1956 53—63.
H. M. Féret u. M. Bataillons, P. de Montera, A Propos d'un épithaphe Spes et fortuna valete Humanisme et Renaissance 7 1940 122—127, 309—311.
E. Mandowsky, Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa Diss. Hamburg 1934.
E. Mandowsky, Richerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa Bibliofilia 41 1939 7—27 111—124 204—235 279—327.
L. Ettlinger, The pictorial sources of Ripas Historia. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 1950 322/323.
A. Zijderveld, C. Ripas Iconologia in ons land Oud Holland 64 1949 112—128 184—192.
W. Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei Österr. Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Sitzungsber. 228 (3) Wien 1953 Bespr. Theol. Lit. Zeitung 1955 676—679; O. M. K. Burlington Mag. 96 1954 32.

138. M. Praz, Studies in seeventeenth-century imagery London 1939 Warburg Inst. Studies 3; 2. A Bibliography of Emblem books London 1947 Bespr. J. Addhémar Humanisme et Renaissance 6 1939 404—405; G. Pellegrini Rinascimento 1 1950 171—173; H. L. Gumbert Folium (Utrecht) 1 1951 12—14, 102—104, 145—147.

139. W. Deonna, Eternité Hommage à Joseph Bidez et à Franz Cumont Brüssel 1949 (Coll. Latomus 2) 71—76.
W. Deonna, Le crucifix de la vallée de Saas (Valois): Sol et Luna, histoire d'un Thème iconographique Revue de l'histoire des religions 132 66 1947 5—47 133 67 1948 49—102.
G. M. A. Hanfmann, The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks Cambridge Mass. Harvard Univ. Press 1951 112—126: The Cycle of seasons in european art Bespr. M. Lawrence Speculum 28 1953 162—164; G. Ladner Traditio Studies 10 1954 578—581; M. Renard Latomus 13 1954 516—518; Ch. Picard Revue archéol. 6 45 1955 244—248; R. Horn Gnomon 27 1955 351—359. C. Andresen,

Dt. Lit. Ztg. 76 1955 291—298; I. Kollwitz Byz. Zeitschr. 48 1955 417—420; I. M. C. Toynbee IRS 45 1955 196—197; D. Levi Art Bull. 35 1953 233—239.

W. Hartner, The Mercury Horoscope of Marcantonio Michiel of Venice 1527 by Antonio Minelli. Vistas in astronomy dedicated to F. J. M. Stratton, hg. A. Beer 1 London 1955 84—138.

G. F. Hartlaub, Saturn, Stern und Gottheit Eine astrologisch-mythologische Betrachtung Atlantis 5 1933 498 bis 508 Bespr. O. Kurz Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 52.

G. F. Hartlaub, Saturn bei Konrad Witz Detailstudien zur Ikonographie des Magismus in der deutschen Kunst des Spätmittelalters 1 Zeitschr. f. Kunstwiss. 10 1956 23—27, vgl. Genava 1956 141—146.

140. W. Deonna, Ex voto Déliens BCH 56 1932 410—490, 464—470 Setzwage, Mors omnia aequat.

W. Deonna, The crab and the butterfly, a study in animal symbolism Journal Warburg Courtauld Inst. 17 1954 47—86.

141. H. W. Janson, The putto with the death's head Art Bulletin 19 1937 423—449.

142. J. Seznec, Youth, innocence and death Some notes on a medaillon on the Certosa of Pavia Journal of the Warburg Inst. 1 1937/38 298—303.

143. H. Rudolph, Vanitas Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jh. Festschrift W. Pinder Leipzig 1938 405—433.

L. Möller, Die Kugel als Vanitassymbol Bildgeschichte Studien zum Stammbuchbild 2 Jb. d Hamburger Kunstslgen 2 1952 157.

144. R. Herbig, Pan Der griechische Bocksgott Frankfurt/M. 1949.

D. K. Hill, Some representation of the greek pan Journal Walters Art Gall. 17 1954 61—70.

A. Conze, Antike Satyrdarstellungen und ihre Gegenbilder in der modernen Kunst. Zs. f. bild. Kunst 3 1868 157—166.

A. Sambon, Le Centaure dans l'art Le Musée 3 1906.

D. Feytmans, Le type de la Sirène à la Renaissance Revue archéol. 34 1949 108.

G. B. Gruber, Über das Sirenen-Gleichnis in der Medizin und andere Fabeleien (Max Pohlenz zum 80. Geburtstag) in: Historisches und Aktuelles über das Sirenen-Problem in der Medizin Nova Acta Leopoldina Abhh. d. dt. Akad. d.Naturforscher Halle/S. NF 17 (117) Leipzig 1955 89—104 (5—20).

145. W. Körte, Deinokrates und die barocke Phantasie Die Antike 13 1937 289—312.

Lotz, Eine Deinokratesdarstellung im Architekturtraktat des Francesco di Giorgio Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 5 1937—1940 428—433.

E. Lesbazeilles, Les colosses anciens et modernes Paris 1876.

E. Jacobs, Vom Rhodischen Koloß, aus einer verlorenen Handschrift Werden und Wirken, ein Festgruß für K. W. Hiersemann Leipzig 1924 139.

146. Blum, La mode des portraits mythologiques sous Louis XV. Revue du 18e s. 1 1913.

Fr. H. Dowley, French Portraits of ladies as Minerva GdBA 97 6 45 1955 261—286.

147. E. Wind, Humanitätsidee und heroisiertes Portrait in der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts Vorträge der Biblio. Warburg 9 1930/1931 1932 156—229.

148. E. Wind, Studies in allegorical portraiture 1 Journal of the Warburg Inst. 1 1937/1938 138—162.

149. K. L. Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen 1. 2. Leipzig 1854—1856.

150. E. Görlich, Antike Stoffe in der Malerei des 19. Jahrhunderts Kunstrundschau 50 1942 111—114.

H. Falkner v. Sonnenburg, Die antike Mythologie in der Malerei des 19. Jh. München Diss. 1952.

151. R. Förster, Lucian in der Renaissance Archiv f. Literaturgesch. 14 1886 341—342.

G. Qu. Giglioli, La calumnia di Apelle Rassegna d'arte antica e moderne 7 (20) 1920 173—182.

E. Ph. Goldschmidt, Lukians Calumnia Fr. Saxl, A volume of memorial essays hg. D. J. Gordon London 1957 228—244.

152. R. Förster, Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance Jb. d. Pr. Kunstslgen 15 1894 182—207 Nachtrag, N. Jbb. f. d. klass. Altertum 18 1915 584—588.

M. Renard u. I. Servais, A propos du mariage d'Alexandre et de Roxane Antiquité class. 24 1955 29—50.

153. Fr. Koepp, Das Ogmios-Bild bei Lukian. Ogmios, Bemerkungen zur gallischen Kunst 1 Bonner Jbb. d. V. von Altertumsfreunden im Rhland 125 1919 38—43 Raffael Nachfolge.

154. R. Egger, Aus der Unterwelt der Festlandskelten. Oe. Jhh. 35 1943 99—137 Lukian Ogmios, Dürer.

155. J. Martin, Ogmios Würzburger Jbb. f. d. Altertumswiss. 1 1946 359—399 Lukian, Untersuchung zum Kettenmotiv.

F. Benoit, Le Thème hellénistique de l'enchainement d'Ogmios et le cycle mythologique irlandais et gallois Compte rendue de l'Academie Inscript. 1952 1. 1953 103—114.

F. Benoit, L'Ogmios de Lucien et Hercule Psychopompe Beiträge zur älteren europ. Kulturgesch. Festschrift R. Egger 1 Klagenfurt 1952 144—158.

F. Benoit, Der Ogmios des Lukian und Herkules Psychopompos Carinthia 1 143 1953 220—235.

156. J. Schlosser, Jupiter und die Tugend Ein Gemälde des Dosso Dossi Jb. d. Pr. Kunstslgen 21 1900 262—270.

J. Schlosser, Der Weltenmaler Zeus Ein Capriccio des Dosso Dossi Ausgewählte Kunstwerke aus d. Slg. K. Lanckoronski Wien 1918 49—59 Präludien, Vorträge und Aufsätze Berlin 1927 296—303.

157. D. Métral, Blaise de Vigenère Archéologue et critique d'art 1523—1596 Paris 1939 u. a. Philostrat.; Bespr. P. d'Espezel Humanisme et Renaissance 6 1939 393—396.

158. R. Förster, Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance Jb. d. Pr. Kunstslgen 43 1922 126—136 Philostrat.

159. R. Förster, Philostrats Gemälde in der Renaissance. Jb. d. Pr. Kunstslgen 25 1904 15—48.

160. Fr. Wickhoff, Die Andrier des Philostrat von Tizian Venezianische Bilder 1 Jb. d. Pr. Kunstslgen 23 1902 1—3; auch in: Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Hg. M. Dvorak 2 Berlin 1913 264—275.

161. R. Förster, Goya und Philostrat Zs. f. bild. Kunst 44 NF 20 1909 45—48.

162. R. Förster, Goethes Abhandlung über die Philostratischen Gemälde Goethe-Jahrbuch 24 1903 167—184.

163. E. Szanto, Zu Philostratos Archäologisches zu Goethes Faust 2 Oe. Jhh. 1 1898 101—102.

164. R. Förster, Moritz von Schwinds Philostratische Gemälde Leipzig 1903 Karlsruhe.

165. O. Weigmann, Briefe Moritz von Schwinds an E. Förster Die Rheinlande 16 1916 1—10.

166. C. Robert, Die Nekyia des Polygnot 16. Winckelmannsprogr. Halle 1892 Goethe.

167. M. Boas, De nederlandsche Cebes-literatuur Het Boek 7 1918 11.

M. Boas, De illustratie der Tabula Cebetis Het Boek 9 1920 1—16.

Vgl. H. Henze, Die Allegorie bei Hans Sachs mit bes. Berücks. ihrer Beziehungen zur graphischen Kunst Diss. Halle 1911 Hermaea 11 24 93 123—127. AZ 42 1884 1885 115—128.

F. K. Sinko-Popielowa, Hans Dürer und der Cebes auf dem Krakauer Wawelschloß. Biul. historji sztuki i kultury 5 1937 (2) 141 m. dt. Zusammenfassung vgl. Weltkunst 11 1937 (36/37) 3. (38/39) 8.

D. Richter, Hans Dürers Cebes Fries auf der Burg zu Krakau Die Burg 5 1944 27—33.

E. W. Braun, Cebestafel Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 383—390.

R. Lebegue, Le peintre Quentin Varinet, le tableau de Cébès La revue des arts 2 1952 167—171.

SACHKUNDE

168. Erika Meidow, Das Motiv, den Kopf in die Hand zu stützen Diss. Greifswald 1945.

G. L. Hamilton, W. von der Vogelweide, Ich saß auf einem Steine Rom. Rev. 12 1921 84—89.

K. Rathe, Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren London 1938 Studies of the Warburg Institute 8.

J. J. Tikkanen, Die Beinstellungen in der Kunstgesch. Ein Beitrag zur Gesch. d. künstlerischen Motive Helsingfors 1912 Acta soc. scient. fennicae 42 1.

I. Jucker, Zum Gestus des Aposkopein in der nachantiken Kunst in: Der Gestus des Aposkopein Ein Beitrag zur Gebärdensprache Zürich 1956 Bespr. W. Deonna Latomus 16 1957 199—206.

W. Deonna, Le symbolisme de l'acrobatie antique Brüssel 1953 Coll. Latomus 9 Bespr. V. Verhoogen, Antiquité class. 23 1954 264—265. E. de Keyser Chronique d'Egypte 29 1954 96—97; M. Delcourt Revue de l'hist. des religions Annales du Musée Guimet 145 1954 110—111.

G. de Schoutheete de Tervarent, L'origine des fontaines antropomorphes Accad. de Belgique Bull. Cl. des beaux arts 38 1956 (5—9) 122—129.

169. J. J. Tikkanen, Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger Studien über den Ausdruck in der Kunst 1 Helsingfors 1913 107 S. 131 Abb. Acta soc. scient. fennicae 43.

170. Fr. Marx, Digitis computans Jb. f. klass. Philol. Suppl. Bd. 27 Festschrift C. F. W. Müller 195—201 Antiker Zählgestus in der Renaissance.

O. Chomentovskaja, Le comput digital GdBA 80 6 20 1938 2 157—172.

E. Tea, Mani iunti L'Arte 18 1915 305—315 vgl. B. Kötting Reallex. f. Antike u. Christentum 3 (22) 195 7881—888.

K. Goedecke, Pamphilius Gengenbach Hannover 1856 559—605 Die Lebensstufen.

A. Englert, Die menschlichen Altersstufen in Wort und Bild Zeitschr. d. V. f. Volkskde 15 1905.

Ch. Picard, L'invention et l'adaption des groupes d'enlèvement dans l'art grec Genava 13 1935 63—79.

E. Bielefeld, Exkurs (Das beseelte Kultbild) Aphrodite Wiss. Zeitschr. d. Univ. Greifswald 3 1953/54 Ges. u. sprachwiss. R. (2) 109—110.

F. Poulsen, Talking, weeping and bleeding sulptures. A chapter of the history of religious fraud Acta archeol. 16 1945 178—195.

171. Ch. H. Morgan, The motive of a figure holding in both hands a piece of drapery wich blows out behind or over the figure Art Studies Cambridge Harvard Univ. 6 1928 163—174.

G. Schneider, Der wehende Mantel Bulletin van de Vereeniging tot bevoordering der kennis van de antieke beschaving 10 1935 1 13—27 2 4—14 11 1936 1 16—19.

172. G. Repond, Il costume di Gesu Cristo Illustr. Vaticana 3 1932 1 293—296 Bespr. G. Bing Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 103—104.

173. G. Barmeyer, Die Gewandung der monumentalen Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Frankreich Diss. Frankfurt Schramberg 1933.
174. A. Meyer-Weinschel, Renaissance und Antike Beobachtungen über das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung in der Kunst der ital. Renaissance Reutlingen 1933 Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 12.
175. L. Böhling, Prinzipielles zum deutschen Parallelfaltenstil Zs. f. Kunstgesch. 7 1938 20—40 Antikes über Italien aufgen. und entw.
176. P. Jacobsthal, Zum Kopfschmuck des Frauenkopfes von Elche AM 57 1932 67—73 Haartracht d. 14. u. 16. Jh.
177. M. Wegner, Die Blattmaske Festschrift f. A. Goldschmidt Berlin 1935 43—50.
178. H. Keller, Blattmaske Reallex. Dt. Kunstgesch. 2 1948 867—874.
179. H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters Röm. Jb. f. Kunstgesch. 3 1939 227—356.
180. A. Alföldi, Insignien und Tracht der Römischen Kaiser RM 50 1935 1—158.
181. R. Delbrück, Der spätantike Kaiserornat Die Antike 8 1932 1—21.
J. Déer, Der Kaiserornat Friedrich II. Diss. Bernenses 2. 2 Bern 1952 Bespr. P. E. Schramm Hist. Zs. 177 1954 355—358.
182. H. P. L'Orange, Apotheosis in ancient portraiture Instituttet for sammenlignende kulturforskning B 44 S. A. Forelesninger 23 Oslo 1947
Bespr. A. Boethius Konsthistorisk Tidskrift 16 1947 110—126; J. M. C. Toynbee JRS 38 1948 160—163; M. P. Charlesworth Am. Journal of Philol. 75 1949 328—332; P. Mingazzini Athenaeum 27 1949 314—316; Fr. Poulsen Ord och Bild 58 1949 63—68; M. Renard Latomus 8 1949 202. L. Pressówna Archeologia 5 1952/1953 1955 227.
H. P. L'Orange, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the ancient world Oslo 1953 Bespr. D. Talbot Rice Burlington Mag. 96 1954 28; J. P. Droop Erasmus 7 1954 618—621; G. Faider-Feytmans Latomus 13 1954 515—516; C. Vermeulen AJA 59 1955 258—261; D. Mustilli Gnomon 27 1955 199—202.
K. Wessel, Christus Rex, Kaiserkult und Christusbild JdI 68 1953 1954 AA 1953 118—136.
P. E. Schramm, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters Vorträge d. Biblio. Warburg 2 1922/23 1 1924 145—224.
J. Babelon, Le thême iconografique de la violence Studies presented to D. M. Robinson 2 St. Louis 1953 278—288.
H. U. Instinsky, Bischofsstuhl und Kaiserthron München 1955 Bespr. J. Vogt Gnomon 28 1956 57—61. Ch. Delvoye Latomus 15 1956 660—661
A. Alföldi, Thron u. Wagen, von Salomo bis in romanische Zeit La nouvelle Klio 1 1948.
183. F. Saxl, The classical Inscription in Renaissance Art and Politics Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 4 1940/41 19—46.
H. Keller, Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance, Ursprünge und Anfänge der Renaissance Tagung des Zentralinst. f. Kunstgesch. München 1954 Kunstchronik 7 1954 134—137.
W. Deonna, Histoire d'un emblème, la couronne murale des villes et pays personnifiés Genava Bulletin d. Mus. Genève 18 1940 119—236.
H. M. v. Erffa, Caduceus Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 303—308.
B. S. Engle, The use of Mercurys caduceus as a medical emblem Classical Journal 25 1929/30 204—208.
W. Deonna, Emblèmes médicaux des temps modernes Du bâton serpentaire d'Asklépios au caducée d'Hermes Revue internat. de la Croix Rouge 15 1933 (170—172).
J. Bolten, Äskulap Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 1139—1142.
Festugières, La révélation d'Hermes Trismégiste. L'Astrologie et les sciences occultes Paris 1944 Bespr. A. Siggel DLZ 69 1948 253—256.
184. O. Brendel, Origin and meaning of the mandorla GdBA 86 6 25 1944 (923) 5—24.
J. Bolten, Die Imago Clipeata Ein Beitrag zur Typengesch. Studien zur Gesch. u. Kultur des Altertums 21 1 Paderborn 1937 Bespr. J. Kollwitz Gnomon 17 1941 222—228.
M. Hauptmann, Der Tondo Ursprung, Bedeutung und Gesch. des ital. Rundbildes in Relief und Malerei Diss. Göttingen Frankfurt/M. 1936 319 S.
R. Eilmann, Labyrinthos Ein Beitrag zur Geschichte einer Vorstellung und eines Ornaments Diss. Halle Athen 1931.
M. Charageat, De la Maison Dedalus aux labyrinthes dans l'art des Jardins du Moyen Age à la Renaissance Actes du 17. congrès internat. d'hist. de l'art. Amsterdam 1952 Haag 1955 345—350.
W. Deonna, Le noued gordien Revue des études grecques 1918 39 141 vgl. Syria 5 1924 5.
W. Deonna, Les dodécaèdres gallo-romains en bronce, ajourés et bouletés. Bull. de l'Ass. Pro Aventico 16 1954 19 bis 89; Bespr. G. Faider-Feytmans Antiquité class. 24 1955 577—578.
A. G. Meyer. Zur Geschichte der Renaissance-Herme Hermen in Holzschnitt und Kupferstichfolgen Studien zur Gesch. der plastischen Darstellungsformen 1 Leipzig 1894 Die antiken Vorbilder.

E. Forssman, Säule und Ornament Stockholm 1956 Acta Univ. Studies in Hist. of Art 1.

185. G. Hafner, Viergespanne in Vorderansicht Die repräsentative Darstellung der Quadriga in der griech. und der späteren Kunst Diss. Heidelberg 1935 Leipzig 1938 Neue Dt. Forschungen 166 Abt. Archäologie 2 Beispiele aus neuerer Zeit Bespr. W. Technau Geistige Arbeit 5 1938 (18) 12.

E. Meyer, Elefantenleuchter Die Weltkunst 19 1949 (1) 4—5.

G. Cl. Druce, The elephant in mediaeval legend and art Archaeol. Journal 2 26 1919.

G. Cl. Druce, The symbolisme of the crocodile in the middle ages Archaeol. Journal 66 1909 311—338.

186. H. W. Janson, Apes and ape lore in the middle ages and the Renaissance London 1952 Studies of the Warburg Inst. 20 Bespr. H. Bober Art Bull. 36 1954 145—148. 248; W. S. Heckscher Renaissance News 5 1952 12—13; G. de Tervarent Burlington Mag. 95 1953 143; L. Möller Kunstchronik 8 1955 43—50. j. Squilbeck Revue belge d'archéol. et d'hist. de l'art 22 1953 65—66; C. Zirkle Isis 44 1953 79—80.

H. W. Janson, Monkeys and monkey lore in mediaeval art Art News 46 1947 (5) 28—31 38—39.

Ch. Picard, Un thème alexandrien sur un médaillon de Begram: La cuisson symbolique du Porc BCH 79 1955 509—527.

W. Deonna, L'abeille et le roi Revue belge d'archéol. et de l'hist. de l'art 25 1956 105—131.

S. Reinach, La représentation du galop dans l'art ancien et moderne Revue archéol. 1900/1901.

Ch. Singer, The Herbal in Antiquity and its transmission to later ages JHS 47 1927 1—47.

187. H. Fischer, Mittelalterliche Pflanzenkunde München 1929 Gesch. d. Botanik 2.

188. Fr. Rademacher, Der Kuttrolf Eine antike Glasform und ihre Fortbildung im Mittelalter und in der Renaissance Zs. f. bild. Kunst 62 1928/29 37—43 (vgl. hierzu L. F. Fuchs, ebenda 166—168 und vorher Belvedere. 1927 85).

W. Deonna, Pieds de meubles antiques et modernes Genava Bulletin d. Mus. Genève 16 1938 76—100.

189. A. Blunt, The Triclinium in religious art Journal of the Warburg Inst. 2 1938/39 271—276.

190. J. T. Allen, Stage antiquities of the Greeks and Romans and their influence New York 1927 Our debt to Greece and Rome 28 Bespr. M. Bieber Gnomon 4 1928 332—334 Theater.

R. Lanciani, Le Picturae antiquae cryptarum romanorum Bulletino della Commissione archeol. comunale di Roma 23 1895 165—192.

R. Hallo, Aquarelle des 18. Jahrhunderts nach dekorativen Malereien der römischen Kaiserzeit Marburger Jb. für Kunstwiss. 6 1931 64—76.

ARCHITEKTUR

191. G. Brett, The seven wonders of the world in the Renaissance The Art Quarterly 12 1949 339—359.

V. Wanscher, Die Symmetrie in der antiken Architektur und in einigen Bauten mit antiker Tradition Ausgewählte Studien in Architekturgeschichte u. Architekturtheorie 1 Artes 8 1940 99—131.

L. Piccinato, Origini dello schema urbano circolare nel medioevo Palladio 5 1941 120—125.

A. Boethius, Kejsarnas Rom och medeltidens städer. Forskningsprogram Acta Univ. Gotoburgensis 59 1953 (4) 18.

192. S. Lang, Die Platzanlage in Antike, Mittelalter und Barock Festschrift J. Strzygowski Klagenfurt 1932 109—112 Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung 10 Bespr. R. Wittkower Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 111.

W. Born, Spiral towers in Europe and their oriental prototypes GdBA 85 VI 24 1943 (920) 233—248.

193. Fr. Pellati, Vitruvio nel medio evo e nel rinascimento Bollettino dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte 5 1933 17—36.

F. Peeters, Le Codex Bruxellensis 5253b de Vitruve et la tradition manuscrite du De Architectura Mélanges dédiés à la mémoire de Felix Grot 2 Paris 1949 119—143.

W. A. Eden, St. Thomas Aquinas and Vitruvius, Mediaeval and Renaissance Studies hg. R. Hunt u. R. Klibansky Warburg Inst. London 2 1950 183—185.

194. Fr. Burger, Vitruv und die Renaissance Repert. f. Kunstwiss. 32 1909 199—218.

B. Ebhardt, Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber seit 1484 Berlin oh. J.

195. P. Fontana, Osservazioni intorno ai rapporti di Vitruvio colla teoria dell'arch. del rinascimento Miscellanea di storia dell'arte in onore di J. B. Supino Rivista d'Arte Florenz 1933 305—322.

Fr. Pellati, Vitruvio e il Brunelleschi La rinascità 2 1939 343—365.

A. Maiuri, Gli oeci vitruviani in Palladio e nella casa pompeiana ed ercolanese Palladio NS 2 1952 1—8.

P. du Colombier, Jean Goujon et le Vitruve de 1547 GdBA 73 VI 5 1931 1 155—178.

196. H. Delius, Vitruv und der dt. Klassizismus C. Fr. Schinkel und Fr. Weinbrenner Architectura Jb. f. Gesch. der Baukunst 1 1933 56—62.

H. Koch, Vom Nachleben des Vitruv Baden 1951 Dt. Beiträge zur Altertumswiss. 1 Bespr. J. Heurgon Latomus 12 1953 508; A. Boethius JRS 43 1953 192—193; G. Kleiner Gnomon 26 1954 286 bis 287; Ch. Delvoye Revue belge de philol. et de l'hist. 32 1954 994—995.

H. Koch, Studien zum Theseustempel in Athen Abhandlgen d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig Philol. hist. Kl. 47 (2) Berlin 1955 Klassizist. Wirkungen, Semper.

H. Feldbusch, Bukranion Reallex. Dt. Kunstgesch. 3 1954 81—84.

197. A. M. Brooks, Architecture and the allied arts, Greek, Roman, Byzantine, Romanesque and Gothic London 1926 307 S. Our debt to Greece and Rome 40.

198. Fr. W. Deichmann, Frühchristliche Kirchen in antiken Heiligtümern JdI 54 1939 105—136.

F. W. Deichmann u. P. de Labriolle, Christianisierung der Monumente Reallex. f. Antike u. Christentum 2 1954 1228—1241.

Fr. W. Deichmann, Salvatorkirche und Clitumnustempel in Spoleto RM 58 1943.

199. Fr. v. Juraschek, Weiterleben antiker Baunormen an Bauten des 8. Jh. Zs. f. Schweizer Archäologie und Kunstgesch. 9 1950 129.

P. Goessler, Baugesch. Untersuchungen am Bonner Münster Bonn 1932 (Bonner Jahrbücher 136/137) Bespr. H. Lehner und W. Becker, Gnomon 9 1933 552—553 Kontinuität spätröm. Friedhöfe u. christl. Heiligtümer.

200. W. Andrae, Einige altorientalische Zuflüsse zur Kunst des Westens 13. Congrès internat. d'hist. de l'art Stockholm 1933 Actes 112—117 Résumés 43—44.

J. Sauvaget, Remarques sur l'art sassanide, Questions de méthode Revue des études islamiques 1938 113—131.

J. Sauvaget, Les origines de la salle d'audience basilicale in: La Mosquée omeyyade de Médine Etudes sur les origines architecturales de la mosquée et de la basilique Inst. fr. de Damas Paris 1947 158—185.

201. G. Angelis d'Ossat, Le origini romane della cupola bizantina Atti del 5. Congresso internat. di studi bizant. Roma 1936 1940 Studi bizantini e neoellenici 6 1940 2 334—344.

202. H. Sedlmayer, Zur Geschichte des mittelalterlichen justinianischen Architektursystems Vorgesch. und Entstehung Byz. Zs. 35 1935 38—69.

203. E. Weigand, Ist das justinianische Architektursystem mittelalterlich oder antik? Bulletin de l'Inst. archéol. bulgare 10 1936 145—155 Zu H. Sedlmayer Kunstwiss. Forschungen 2 1933 25—62.

204. H. Wölfflin, Die antiken Triumphbogen in Italien Eine Studie zur Entw. d. röm. Arch. und ihr Verhältnis zur Renaissance Repert. f. Kunstwiss. 16 1893 11—27.

E. Strong, Terra mater or Italia? JRS 27 1937 114—126.

Fr. G. Maier, Augustin und das antike Rom Stuttgart 1955 Bespr. P. Courcelle Latomus 16 1957 162—163.

E. Pfeil, Die fränkische und deutsche Romidee des frühen Mittelalters München 1929.

A. Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo 1. 2. Turin 1882—1883.

G. Paris, La légende de Rome au moyen âge Journal des Savants 1884.

A. Elter, Das alte Rom im Mittelalter Bonn 1904.

F. Schneider, Rom und Romgedanke im Mittelalter München 1926.

Fr. Di Capua, L'idea di Roma nel medio evo Roma nobilis 1954 75—91.

R. Sh. Loomis, From Segontium to Sinadon, The legends of a Cité Gaste Speculum 22 1947 520—533.

B. Smith, Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages Princeton 1956 Princeton Monographs in Art and Archeology 30; Bespr. Th. Bogyay Kunstchronik 10 1957 163—165; M. Renard Latomus 15 1956 678—679. D. E. L. Haynes Burlington Mag. 100 1958 (658) 29.

O. Kluge, Der Romgedanke von der Antike bis zur Renaissance Gymnasium 1941.

E. K. Rand, The building of eternal Rome Harvard Univ. 1943.

205. W. S. Heckscher, Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance. Diss. Hamburg 1936 Bespr. W. Hammer Classical Philology 32 1938 433.

R. Lanciani, The ruins and excavations of ancient Rome London 1897.

R. Jockl, Die Zerstörungsgesch. d. antiken Rom Mitt. der Arbeitsgemeinschaft d. Altphilologen Österreichs 10 1936/37 32—34.

206. W. Technau, Das Rombild in der Kunst Geistige Arbeit 8 1941 (12) 1—3.

W. Erben, Rombilder auf kaiserlichen und päpstlichen Siegeln des Mittelalters Graz 1931 Veröff. d. Hist. Seminars d. Univ. Graz 7 Bespr. P. E. Schramm, Hist. Zeitschr. 147 1932 158—163; S. H. Steinberg Dt. Lit. Ztg.

A. Schober, Zum Rombild der Ludwigsbulle Anzeiger d. Österr. Akad. d. Wiss. 86 1949 410—423.

G. v. Vitzthum, Ein Stadtbild im Baptisterium von Castiglione d'Olona Festschrift P. Clemen Düsseldorf 1926 401—411.

207. A. Bartoli, I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze 1—6 Rom 1914—1922.

208. H. Egger, Kritisches Verzeichnis der stadtröm. Architekturzeichnungen d. Albertina 1: Aufnahmen antiker Baudenkmäler 15.—18. Jh. Wien 1925 Röm. Forschungen d. Kunsthist. Inst. Graz.

209. H. Egger, Röm. Veduten 1 2. Aufl. Wien 1932.
210. Th. Ashby, Codex Mus. Soane Papers of the Br. school at Rome 2 1904.
211. P. Jessen, Zeichnungen röm. Ruinen in d. Biblio. d. Kunstgew. Mus. Berlin Archäol. Beiträge C. Robert zur Erinnerung Berlin 1890 114—123 frz. Arch.
212. Chr. Huelsen, Das Septizonium des Septimus Severus Berlin 1886 46. Winckelmannsprogramm.
G. Rodenwaldt, Eine Ansicht des Septizoniums JdI 38/39 1923/24 1925 AA 1923/24 39—44 Macrino d'Alba um 1495.
213. E. Amadei, Spigolature medioevali romane Illustr. Vaticana 4 1933 117—118 Septizonium Bespr. R. Wittkower Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 108.
214. E. Rodocanacchi, Le capitole romain antique et moderne Paris 1905; engl. Ausg. hg. Fr. Lawton London 1906 Bespr. Th. Ashby Classical Quarterly 1 1907 (2/3) 237—241.
Chr. Huelsen, Il Campidoglio e il Foro romano nell' immaginazione degli artisti del secolo 15 al 19. Conference e Prolusioni 5 Rom 1908.
K. v. Tolnai, Zur Baugesch. d. Kapitols Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos 2 Jb. d. Pr. Kunstslgen 53 1932 239—246 Bespr. R. Wittkower Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 241.
Fr. Saxl, The capitol during the renaissance, a symbol of the imperial idea. Lectures Warburg Inst. London 1957.
215. A. Schiavo, Acquedotti romani e medioevali Archivio storico per l'arch. dell'Italia meridionale Coll. di studi storici dell'architettura hg. G. Chierici 1 Neapel 1935.
S. Aurigemma, Reggio Emilia Opera idraulica medievale apprestata con blocchi architettonici e lastre lapidee iscritte d'età romana in località Villa San Maurizio presso Reggio Emilia Notizie degli Scavi 18 7 1940 1 255—289.
216. R. Schultze, Das römische Stadttor in der Baukunst des Mittelalters Bonner Jahrbücher 1917.
R. Noll, Das Heidentor von Carnuntum im Mittelalter Unsere Heimat 21 1950 (10/12) 147—149.
217. W. Paatz, Ein antikischer Stadthaustypus im mittelalterlichen Italien Röm. Jb. f. Kunstgesch. 3 1939 127—140.
H. Dragendorff u. E. Krüger, Das Grabmal von Igel. Dt. Archäol. Inst. Röm. Germ. Komm. Röm. Grabdenkmäler des Mosellandes 1 Trier 1924.
H. Eichler, Zwei unbek. Bilder des Grabmales von Igel Trierer Zeitschr. 18 1949 235—242.
Fr. Knickenberg, Zu Goethes Aufsatz: Das altröm. Denkmal bei Igel Goethe Jb 20 1905 93—98.
M. Stettler, Vom römischen zum christlichen Rundbau. Eine raumgeschichtliche Studie Mus. Helvet. 8 1951 260—270.
218. C. Cechelli, Mausolei imperiali e reali del basso imperio e dell'alto medioevo Atti del 3. convegno nazionale di storia dell'architettura 1938 Roma 1940 143—158 171—182.
219. K. Schneider, Achteck Reallex. f. Antike u. Christentum 1 1950 72—74.
G. de Angelis d'Ossat, Sugli edifici ottogonali a cupole nell'antichità e nel medio evo Atti del 1. Congresso nazionale di storia dell'architettura 1936 Florenz 1938 13—24.
220. M. Salmi, Influssi degli edifici antichi sulle chiese dell'alto medio evo in Italia Atti del 4. Congresso di archeologia cristiana Roma 1938 1 58—59.
221. H. Beenken, Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaisance Mediaeval studies in memory of A. Kingsley Porter Cambridge Mass. 1 1939 47—77.
222. G. Dehio, Romanische Renaissance Jb. d. Pr. Kunstslgen 7 1886 129—140.
R. Crozet, De l'art romain à l'art roman Actes du 17. Congrès internat. d'hist. de l'art Haag 1955
R. Crozet, Survivances antiques dans l'Architecture romane du Poitou, de l'Angoumois et de la Saintonge Mémoires de la soc. nat. des antiquaires de France 9. S. 3. 1954 193—202; Dans le décor Bull. mon. 114 1956 7—33.
223. R. Vielliard, Influssi degli edifici antichi di culto sulle chiese dell'alto medioevo in Francia Atti del 4. Congresso di archeologia cristiana Roma 1938 1 92.
224. D. Krencker, Vom Ausklang der Antike in der Gotik Betrachtungen zum Wandel der Form am Straßburger Münster Elsaß-Lothringisches Jb. 11 1932 22—54 Bespr. J. Adhémar Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 205.
225. H. Weigert, Das Kapitell in d. dt. Baukunst des Mittelalters Zs. f. Kunstgesch. 5 1936 7—46 das antike Erbe.
226. G. Gansauge, Hebeklaue und Wolf Dt. Kunst und Denkmalspflege 40 12 1938 77—78 antike Technik.
227. P. Sanpaolesi, Le cupole e gli edifici a cupola del Brunelleschi e la loro derivazione da edifici romani Atti del 1. Congresso nazionale di storia dell'arch. 1 1936 1938 37—41.
F. D. Prager, Brunelleschis inventions and the renewal of roman masonry work Osiris 9 1951 457—554.
228. L. Crema, Roma e l'oriente nell'architettura del rinascimento Atti del 4. Congresso nat. di studi romani 1 1938 439—454.
229. G. Scott, L'architettura dell'umanismo 1939 Bespr. L. Grossi Palladio 5 1941 185—188.
R. Wittkower, Albertis approach to antiquity in architecture Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 4 1940/41 1—18.

R. Wittkower, Architectural principles in the age of Humanisme London 1949 Studies of the Warburg Inst. 19 2. Aufl. London 1952 Bespr. J. S. Ackermann Art Bulletin 33 1951 195—200; G. Zander Palladio NS 1 1951 50—51; A. Chastel Biblio. d'Humanisme et Renaissance 13 1951 362—369; L. Venturi Commentari Rivista 2 1951 254; J. Squilbeck, Revue belge d'archéol et d'hist. de l'art 23 1954 248; E. Forssman, Konsthist. Tidskrift 23 1954 40—41.

A. Maslinski, Architektura renesansu wloskiego w obec antyku rzymskiego. Innowacje tworcze. Innovations créatrices de l'architecture de la renaissance italienne par rapport à l'art antique romain. Lublin 1954 Towarzystwo Naukowe katolickiego Univ. Lubelskiego. Rozprawy wydzialu hist. filol. 11.

230. J. Wastler, Das Dorische in der Renaissance Zs. f. bild. Kunst 14 1879 275—283 335—339.
Chr. Hülsen, Die Halle von Raffaels Schule von Athen Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz 1 1911 229—236.
J. S. Ackermann, The Belvedere as a classical Villa Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 1951 70—91.
C. Elling, Villa Pia in Vaticano: et Renaissanceanlaag og dets Forhold til Antiken Copenhagen 1947.

231. H. Kähler, Parerga zu einer Arbeit über d. röm. Triumph- und Ehrenbogen J. Sieveking gewidmet R. M. 54 1939 252—269 Die Zeichnungen d. Ren.
S. Reinach, La plus ancienne image gravée de l'arc de Bénévent Mélanges dédies à la mémoire d' E. Bertaux Paris 1924 232—235.
R. Crozet, La porte St. Bernard à Paris et l'arc romain de Saintes Bull. soc. de l'hist. de l'art fr. 1954 1955 109—111.

232. H. Kähler, Die römischen Stadttore von Verona JdI 50 1935 138—197.

233. H. Kähler, Die Porta Aurea in Ravenna R. M. 50 1935 172—224.

234. M. Cagiano de Azevedo, L'arco di Aquino e un disegno di Giulio da Sangallo Palladio 2 1938 41—44.

235. R. Wittkower, Palladios approach to antiquity in: Principles of Palladios architecture Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1 7 1944 102—122 8 1945 68—106 (vgl. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 6 1943 154—164 und GdBA 86 VI 25 1944 (928) 347—370.
G. Zorzi, Alcuni disegni di Gio. Maria Falconetto, riguardanti monumenti antichi nelle raccolte palladiane di Londra e di Vicenza Palladio NS 5 1955 29—55.
G. Zorzi, Altri disegni di vari artisti riguardanti monumenti antichi nelle raccolte palladiane di Vicenza e di Londra Palladio NS 6 1956 54—67.
G. Zorzi, Antichi monumenti veronesi nei disegni palladiani di Londra Palladio NS 1 1951 1—20.
B. Lossky, Les ruines de Spalato, Palladio et le Néoclassicisme. Essai sur une migration de formes Urbanisme et architecture Etudes en l'honneur de P. Lavedan Paris 1954 245—252.
G. Giovannoni, Leptis Magna e l'architettura del Rinascimento Palladio 1 1937 3—16.
F. Burger, Neue Rekonstruktionsentwürfe des Tempels zu Präneste aus der Zeit der Renaissance Zs. f. Gesch. d. Architektur 2 1909 203.
H. C. Bradshaw, Praeneste A study for its Restoration Papers of the British School 9 1920 233.
R. Billig, Die Kirchenpläne al modo antico von Sebastiano Serlio Opusc. romana 1 1954 21—38.
A. Hotz, Over afbeeldingen van Persepolis and Palmyra door Nederlanders Oud Holland 29 1911 1—48.

236. C. Hülsen, Bramante und Palestrina Herm. Egger Festschrift Graz 1933 57—62.
G. Zorzi, Il tempio della Fortuna primigenia di Palestrina nei disegni di Andrea Palladio Palladio NS 1 1951 145—152.
R. Wittkower, Pietro da Cortonas Ergänzungsprojekt des Tempels in Palaestrina Festschrift f. A. Goldschmidt Berlin 1935 137.
F. Fasolo u. G. Gullini, Gli architetti del 500 e il santuario in: Il santuario della Fortuna primigenia a Palestrina Rom 1953 459—463.

237. A. Bacotich, Un progretto dimenticato di riconstruzione del palazzo di Diocleziano in Spalato Archivio storico per la Dalmatia 14 1932/33 518—529 Fischer von Erlach.

238. J. Addison, Some aspects of Greek architecture, including a study of the Neo-Greek style in Europe Journal of the Inst. of British architects 3. F. 39 1931/32 165—180.

239. E. Renard, Zur Wiederkehr der antiken Kunstform im 18. Jh. Bonner Jbb. 129 1924 242—243.
L. Lawrence, Stuart and Revett, their literary and architectural careers Journal of the Warburg Inst. 2 1938 128—146.

240. H. H. Russack, Deutsche bauen in Athen, Berlin 1942.
Taubner, Griechische Tempel und deutsche Baukunst Türmer 39 2 1936/37 65—66.
P. O. Rave, Schinkels Traum von einem Königspalast auf der Akropolis zu Athen Atlantis 6 1934 129—134 (erweitert in: P. O. Rave, Gärten der Goethezeit Leipzig 1942 101—129).
W. B. Dinsmoor, The temple of Apollo at Bassae Metropolitan Mus. Studies 4 1932/33 204—227 Haller von Hallerstein.

241. P. O. Rave, Propyläen und Brandenburger Tor JdI 65—66 AA 357—380.
J. Schroth, Die Nachahmung des Griechischen durch die Berliner Baumeister der Goethezeit Diss. Freiburg i. Br. 1945.

C. Weickert, Die Baukunst in Goethes Werk Akademie d. Wiss. Berlin Vorträge und Schriften 38 Berlin 1950.

H. Lossow, Das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin Zs. f. Kunstgesch. 5 1936 291—305 Schinkel Trajanssäule, Septizonium.

242. S. Lang, The early publications of the temples at Paestum Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 1950 48—64.

U. Donati, Il tempio della Pace a Paestum nei disegni di Gaspare Fossati Archivio storico per la Calabria e la Lucania 10 1940 247—249.

243. M. L. Clarke, Greek studies in England 1700—1830 Cambridge 1945 Bespr. A. Momigliano Riv. stor. it. 61 1949 132—134.

J. M. Billing, Alexander Greek Thomson 1817—1875 A study of the re-creation of a style Quarterly illustrated of the royal incorporation of Architects in Scotland 62 1939 (10) 20—29.

T. Hamlin, The classic revival in American architecture The Greek tradition hg. G. Boas Baltimore 1939 195—206 Bespr. A. Ph. McMahon Parnassus 11 1939 (10) 39.

T. Hamlin, Greec revival architecture in America, being an account of important trends in American architecture and American life prior to the war between the states. New York 1944 11 439 S. 95 Tf. Bespr. C. L. v. Meeks Art Bulletin 26 1944 283—286; D. Tselos College Art Journal 4 1945 114—116; Th. T. Waterman GdBA 87 VI 27 1945 (935) 63—64; N. Pevsner Burlington Magazine 86 1945 (507) 153—154.

T. Hamlin, The Greec revival in America and some of its critics Art Bulletin 24 1942 244—258.

F. Kimball, Romantic classicism in architecture GdBA 86 VI 25 1944 (924) 95—112.

Cl. Lancaster, Adaptions from greek revival builders guides in Kentucky Art Bulletin 32 1950 62—70.

F. Krischen, Gegenwart, Spätantike und alter Orient Wasmuths Monatshefte f. Baukunst und Städtebau 16 1932 389—398.

MITTELALTER

Allgemeines Spätantike

244. B. Schweitzer, Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst Leipzig 1949 44 S. 16 Tf. mit 28 Abb. Leipziger Universitätsreden 16 Bespr. A. M. Schneider Wiss. Forschungsberichte 5 Byzanz Bern 1952 292—293 308—309; Archeologické rozhledy 4 1952 (3/4) 349.

245. S. Ferri, Anticipazioni medioevali nell'arte dell'Impero Romano Annuario del Cuerpo facultativo di archiveros, bibliotecarios y arqueologos 2 1934 35—45.

S. Ferri, Apparizioni medioevali nell'arte dell'Impero Bulletin de l'Inst. archéol. bulgare 10 1936 195—197.

G. Galassi, Dall'antico Egitto ai bassi tempi L'Arte 18 1915 286—295 321—342.

246. H. Lietzmann, Das Problem der Spätantike Sitzungsber. d. Pr. Akad. d. Wiss. Berlin 31 1927 Phil.-Hist. Kl. 1928 342—358.

G. Rodenwaldt, Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike JdI 59/60 1944/45 1949 81—87.

247. H. P. L'Orange, Studien zur Gesch. d. spätantiken Porträts Oslo 1933 Bespr. R. Herbig Dt. Lit. Ztg. 57 1936 755—760.

248. Fr. Matz, Einige spätantike Voraussetzungen der mittelalterlichen Wandmalerei Bericht über die Verhandlungen des 14. internat. kunstwiss. Kongresses in Basel 1936 1 28—30.

249. E. Garger, Zur spätantiken Renaissance Jb. d. kunsthist. Slgen Wien NF 8 1934 1—28.

G. Egger, Das Stilproblem der Spätantike (nach den unvollendet gebliebenen Forschungen E. Gargers) Alte u. neue Kunst 2 1953 1—14.

250. E. Garger, Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst Kritische Berichte zur kunstgesch. Lit. 5 1932/33 97—125.

251. W. Neuss, Formzerfall und Formaufbau bei dem Übergang von der antiken zur mittelalterlichen Kunst JdI 44 1929 1930 AA 1929 184—186 Forschungen und Fortschritte 5 1929 136—137.

Fr. Altheim, Spätantike als Abschluß und Neubeginn Die neue Rundschau 65 1954 322—340.

252. J. v. Elmenau, Der Übergang von der Antike zum Mittelalter im Lichte der Numismatik Dt. Münzbll. 62 1942 381—387.

253. C. R. Morey, The sources of mediaeval style Art Bulletin 7 1924 35—50.

254. G. Zappert, Über Antiquitätenfunde im Mittelalter Sitzungsber. d. philos.-hist. Kl. d. Akad. d. Wiss. 5 Wien 1850 752—798.

Th. Wright, On antiquarian excavations and researches in the middle ages. Archaeologia 30 1844 438.

A. Boutemy u. F. Vercauteren, Foulcoie de Beauvais et l'intérêt pour l'archéologie antique au 11. et au 12. s. Latomus 1 1937 173—186.

255. A. Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter Bilder aus der neueren Kunstgeschichte 1 2. Aufl. Bonn 1886 1—40 Bespr. E. Müntz Journal des savants 1887 629 1888 40—50 162—177.
H. Kenner, Keltische Züge in römischer und romanischer Kunst. Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern Akten vom 3. Kongreß f. Frühmittelalter-Forschung 1951 Lausanne 1954 327—338.
256. L. Friedländer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter Dt. Rundschau 92 1897 210—240 370—401.
257. E. Lüthgen, Antike und Mittelalter Festschrift P. Clemen Düsseldorf 1926 218—240.
D. Miner, The survival of Antiquity in the middle ages in: The Greek tradition hg. G. Boas Baltimore 1959. 55—74 Bespr. A. Ph. McMahon Parnassus II 1939 (10) 39.
H. Schnitzler, Mittelalter und Antike Über die Wiedergeburt der Antike in der Kunst des Mittelalters München 1949 Gestalten u. Probleme 3.
H. Liebeschütz, Das 12. Jh. und die Antike Archiv f. Kulturgesch. 35 1953 247—271.
W. A. Nitze, So called 12. c.-Renaissance Speculum 23 1948 464—471.
E. M. Sanford, The 12. c.-Renaissance or Proto-Renaissance? Speculum 26 1951 635—642.
U. T. Holmes Ir., The idea of a 12 c.-Renaissance Speculum 26 1951 643—651.
258. W. Worringer, Griechentum und Gotik Vom Weltreich des Hellenismus München 1928.
259. G. Weise, Die geistigen und formalen Grundlagen der Kunst des Mittelalters Die Welt als Gesch. I 1935 142—182.
S. Guyer, Antike — Mittelalter Phoebus 1 1946 97—104.
J. Vallery Redot, De l'art antique à l'art roman. Mémorial d'un voyage d'études de la soc. nat. des antiquaires de France en Rhénanie Paris 1953 39—46.

Okzident und Orient

260. C. H. Becker, Das Erbe der Antike in Orient und Okzident Leipzig 1931.
G. Combaz, L'Inde et Orient classique Paris 1937 Publ. du Musée Guimet, Documents d'art et d'archéol. 1.
261. A. W. Lawrence, Later Greek sculpture and its influence on East and West New York 1934 158 S.
262. J. Sauer, Orient und frühchristliche Kunst Rektoratsrede Freiburg i. Br. 1933.
263. A. Munoz, L'arte di Roma e l'arte dell' oriente nel periodo paleo-cristiano e medioevale Atti del 4. Congresso nat. di studi romani 1 1938 18—25.
A. de Waal, Zur oriental. Kunst auf altchristl. Sarkophagen Roms Römische Quartalsschrift 28 1914 207—216.
264. G. Weise, Osten u. Westen auf d. Wege z. Mittelalter Die Welt als Geschichte Zs. f. Universalgesch. 4 1938 48—472.
265. G. Jacob, Der Einfluß des Morgenlandes auf das Abendland, vornehmlich während des Mittelalters Hannover 1924.
266. W. Vollgraf, Influences orientales dans la civilisation hellène et moderne Mélanges J. Bidez Brüssel 1934 Annuaire de l'hist. de philol. et de l'hist. orientale Univ. Bruxelles 2 1934 993—1005.
267. J. d. Borchgrave d'Altena, De l'influence des arts orientaux dans nos régions au moyen âge Bull. soc. royale d'archéol. de Bruxelles 1948 (8) 1—7.
P. H. Feist, Untersuchungen zur Bedeutung orientalischer Einflüsse für die Kultur des frühen Mittelalters Wiss. Zs. d. Univ. Halle/S. 2 1952—1953 (2) 1 27—79.
J. Baltrusaitis, Art sumérien, art roman Paris 1934 91 S. Forme et Style.
G. de Francovich, L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente Commentari Rivista di critica e storia dell'arte 1951 3—16 75—92.
268. R. Bernheimer, Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive Diss. München 1930 1931 184 S. 155 Abb. Bespr. J. Baltrusaitis Revue de l'art ancien et moderne 63 1933 177—184.
A. Grabar, Un relief à Brauweiler. Mémorial d'un voyage d'études de la soc. nat. des Antiquaires de France en Rhénanie 1951 Paris 1953 Bespr. Ch. Picard: D'un sceau minoen au bélier zodiacal de Brauweiler, extrêmes qui se touchent Revue archéol. 6 45 1955 76—78, 101.
269. D. Jalabert, Le sphinx De l'art oriental antique à l'art roman Recherches sur la faune et la flore romanes 1 Bulletin monumental de la soc. fr. d'archéol. 94 1935 71—104.
270. E. Pottier, Le Lion, histoire d'une bête Revue de l'art ancien et moderne 28 1910 419—436 oriental. Motive in roman. Zeit.
W. Deonna, Les lions attachés à la colonne Revue archéol. 29/30 1948 1949 Mélanges Ch. Picard 289—308.
271. F. Sarasin, Über Löwen und Flügellöwen in der Kunst der verschiedenen Völker Verhdlgen d. naturforschenden Ges. Basel 52 1940/41 127—154.
Chr. Simonett, Die geflügelten Löwen aus Augst, Ein Beitrag zur Geschichte des Greifenmotivs Basel 1944 Schriften des Inst. f. Ur- u. Frühgesch. d. Schweiz 1.
272. D. Jalabert, L'aigle De l'art oriental antique à l'art romane Recherches sur la faune et la flore romanes 3 Bulletin monumental de la soc. fr. d'archéol. 97 1938 173—194.
273. R. Wittkower, Eagle and serpent, a study in the migration of symbols Journal of the Warburg Inst. 2 1938/39 293—325.
M. Wegner, Der Esel mit dem Saitenspiel Der Cicerone 1 1949 133—141.

H. Adolf, The ass and the harp Speculum 25 1950 49—57.
W. Deonna, Laus asini Revue belge de philol. et d'hist. 34 1956 (3) 5—46 337—364 623—658.
W. Deonna, La vie millénaire de quelques motifs décoratifs, ornementation antique, chrétienne primitive et populaire moderne Genava 7 1929 167—212.

Frühchristliches und Byzanz

274. M. Bratschkova, Die Muschel in der antiken Kunst Bulletin de l'Inst. archéol. bulgare 12 1938 1—131 bis ins 10. Jh.
275. A. Coburn Soper, The Latin style on christian sarcophagi of the 4. century Art Bulletin 19 1937 148—202.
276. H. Cheramy, La connaissance des catacombes romaines du 16e au 20e siècles Enseignement chrétien 55 1936 7—8 56 1936/1937 4—6.
277. H. Shetelig, Classical impulses in Scandinavian Art from the migration period to the Viking age Oslo 1949 Instituut for sammenlignende kulturforskning A 19 Bespr. G. Faider-Feytmans Latomus 11 1952 537 bis 538; B. Svoboda Archeologické rozhledy 3 1951 253—254.
H. Vetters, Nachleben eines griechischen Maskenmotives Oe. Jhh. 37 1948 Beibl. 41—56.
E. W. Anthony, Early christian art and the Far East Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter Cambridge 1939 101—111.
278. J. Schlosser, Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums (1894) Präludien Vorträge und Aufsätze Berlin 1927 9—43.
279. Fr. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen Wiener Jb. f. Kunstgesch. d. Kunsthist. Inst. 16 NF 2 1923 1925 63—121.
I. A. Richmond, Archaeology and the after-life in pagan and christian imagery Oxford 1950 Univ. Durham Riddel Memorial Lectures 20 Bespr. J. M. C. Toynbee JRS 40 1950 151—153; M. Renard Latomus 16 1952 124—125; Durham Univ. Journal 43 1950 27; A. R. Burn, Class. Review 56 NS 2 1952 50; Ch. Picard, Revue archéol. 6 45 1955 94—95.
A. Stemper, Opfer und Opferbegriff in der frühchristlichen Kunst in ihrem Verhältnis zur Antike Heidelberg 1943.
280. A. C. M. Beck, Genien und Niken als Engel in der altchristlichen Kunst. Diss. Gießen Düsseldorf 1936.
K. Felis, Die Niken und die Engel in altchristlicher Kunst Röm. Quartalschr. 26 3—25.
A. Voirol, Die Wandlung der griechischen Siegesgöttin zum christlichen Engel nach antiken Münzbildern Jber. d. Ges. Pro Vindonissa Brugg 1943/44 1944. 4—20
E. I. Ellinger, Winged figures Studies presented to D. M. Robinson 2 St. Louis 1953 1185—1190.
K. Lehmann, The dome of heaven Art Bulletin 27 1945 1—27.
E. B. Smith, The dome, a study in the history of ideas Princeton 1951 Monographs in art and archeol. 25 Bespr. R. V. Schoder AJA 57 1953 46—47; P. Zucker Journal of aesthetics and art criticism 9 1950 bis 1951 269; H. Forsyth iun. Journal Near Eastern Studies 11 1952 214—219.
281. E. Coche de la Ferté, Sur quelques bagues byzantines de la Coll. Stathatos Comptes rendues de l'Acad. des inscript. 1956 72—81.
K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art Studies in Manuscript illumination 4 Princeton 1951 Bespr. H. Bober Art Bulletin 34 1952 51—54; E. C. Evans Speculum 27 1952 266—269; P. Lemerle Erasmus 5 1952 384—389; M. J. Milne AJA 56 1952 190—192; M. Bieber College Art Journal 12 1953 186—190; D. T. Rice Classical Review 67 NS 3 1953 63; E. A. Voretzsch Byz. Zs. 46 1953 187—191; G. Bredt JHS 73 1953 195; Th. Klauser Gnomon 28 1956 134—139.
K. Weitzmann, Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels Alte und neue Kunst 3 1954 41—59 Bespr. Byz. Zs. 48 1955 267.
J. Pasquino, Le meraviglie di Costantinopoli nella Estoire di Robert de Clari Boll. di storia dell'arte di Salerno 2 1952 117—124.
H. Graeven, Antike Vorlagen byzantin. Elfenbeinreliefs. Jb. d. Pr. Kunstslgen 18 1897 3—23.
282. A. Gnirs, Das Sternkästchen von Capodistria Ö. Jhh. 18 1915 138—144.
283. H. Graeven, Mittelalterliche Nachbildungen des Lysippischen Herakleskolosses Bonner Jbb. d. V. von Altertumsfreunden im Rhland 108/109 252—277.
R. J. H. Jenkins, The bronze Athena at Byzantium JHS 67 1947 1949 31—33.
284. K. M. Setton, Athens in the later 12 c. Speculum 19 1944 179—207.
N. A. Bees, Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei der Griechen Byzant.-Neugr. Jbb. 4 1923 107—128.
285. V. Grecu, Darstellung altheidnischer Denker und Schriftsteller in d. Kirchenmalerei d. Morgenlandes Congrès byz. Bukarest Memoires Acad. Roumaine Bulletin de la sect. hist. 11 1924 1—67.
V. Grecu, Heidnische Philosophen und Sybillen in unserer alten Kirchenmalerei (rumän.) Arta si Technica grafica Bukarest 1940 Bespr. N. Banescu Byz. Zs. 40 1940 321.

286. A. v. Premerstein, Griechisch-Heidnische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien Festschrift d. Nat. Biblio. Wien 1926 647—666 Bespr. H. Grégoire Byzantion 2 544.

287. A. v. Premerstein, Neues zu den apokryphen Heilsprophezeiungen heidnischer Philosophen in Literatur und Kirchenkunst Byzant.-Neugr. Jbb. 9 1933 338—374 Bespr. R. Newald Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 102—103.

L. Bréhier, La légende des sages paiens à Byzance. Mélanges d'hist. du moyen âge dédiés à la mémoire de Louis Halphen, hg. C. E. Perrin Paris 1951 61—69.

288. W. Molé, Gibt es ein Problem der Renaissance in der Kunstgeschichte der slawisch-byzantinischen Länder? Bull. de l'inst. archeol. bulg. 10 1936 29—36.

R. Kömstedt, Zur Anwendung des Stilbegriffes Renaissance auf frühmittelalterliche Kunst. Aus Mittelalter und Neuzeit, Festschrift G. Kallen zum 70. Geburtstag Bonn 1957 317—325 Bespr. F. Dölger Byz. Zeitschr. 50 1957 292.

Ph. Schweinfurth, Forschungsergebnisse auf dem Gebiet d. byzant. Kunstgesch. während der letzten 20 Jahre Theol. Literaturztg. 72 1947 (1) 9—24.

Buchmalerei

289. Fr. Wieseler, Miniature Monumenti antichi imitati in opere d'arte del medio evo Annali dell'Inst. di corrispond. archeol. 1867 200—210.

290. M. Pieper, Die ägyptische Buchmalerei verglichen mit der griech. und d. frühmittelalterlichen JdI 48 1933 40—54.

Fr. Saxl, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters 1. In römischen Bibliotheken Heidelberg 1915 2. Die Handschriften der Nationalbibliothek Wien Heidelberg 1927 3. mit H. Meier, hg. H. Bober, Handschriften in englischen Bibliotheken 1—2 Warburg Inst. London 1953 Bespr. M. Hélin Latomus 13 1954 472—474; Fr. H. Cramer Speculum 29 1954 816—818; W. D. Stahlman Isis 45 1954 309—311; H. G. Gundel Gnomon 27 1955 219—220; L. M. C. Ramdall AJA 59 1955 356—357.

291. J. Weitzmann-Fiedler, Die Aktdarstellung in der Malerei vom Ausgang der Antike bis zum Ende des roman. Stiles Unter Berücksichtigung der Miniaturmalerei Diss. Berlin Straßburg 1933 Studien z. dt. Kunstgeschichte 298.

292. A. W. Byvanck, Spätantike Buchmalerei JdI 48 1933 AA 1933 373—382 Bespr. H. Buchthal Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 168—169.

A. W. Byvanck, Die antike Buchmalerei und ihre Bedeutung für die Archäologie Bericht über d. 6. internat. Kongreß f. Archäologie Berlin 1939 Berlin 1940 610—613.

H. Gerstinger u. H. E. Killy, Buchmalerei Reallex. f. Antike u. Christentum 2 1954 733—772.

293. P. Buberl, Das Problem der Wiener Genesis Jb. d. Kunsthist. Slgen Wien NF 10 1936 Sonderheft Bespr. M. Laurent Byzantion 12 1937 374—376.

294. P. Buberl, Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioscuridescodex JdI 51 1936 114—136 Bespr. M. Laurent Byzantion 12 1937 372—374.

295. D. Levi, The allegories of the months in classical art Art Bulletin 23 1941 251—291.

H. Stein, Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois Revue archéol. 6 45 1955 141—186.

O. Koseleff, Representation of the months and zodiacal signs in Queen Marys psalter GdBA 84 6 22 1942 (909) 77—88.

W. Neuss, Eine karolingische Kopie antiker Sternzeichenbilder im Codex 3307 der Biblio. Nat. zu Madrid Zs. d. Dt. V. f. Kunstwiss. 8 1941 113—140.

296. J. Baltrusaitis, L'image du monde celeste du 9e au 12e siècle GdBA 80 VI 20 1938 137—148.

297. J. Baltrusaitis, Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du moyen âge GdBA 79 VI 17 1937 75—82.

298. J. Baltrusaitis, Roses des vents et roses de personnages GdBA 80 VI 20 1938 265—276.

299. J. Baltrusaitis, Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen-âge (La composition des cercles tournant autour de la figure humaine) GdBA 81 VI 21 1939 65—84.

300. H. Schmidt, Eine späte Attisdarstellung Archiv f. Religionswiss. 36 1939/40 348—349 Leiden Germanicushs. 9. Jh.

A. Goldschmidt, An early ms. of the Aesop Fables of Avianus and related Mss. Princeton 1947 Studies in Ms. Ill. 1 Bespr. A. Boutemy Antiquité class. 16 1947 1948 165—167.

301. P. Courcelle, La tradition antique dans les miniatures inédits d'un Virgile de Naples Mélanges d'archéol. et d'hist. 56 1939 249—279 10. Jh.

A. Ippel, Skenographie in Miniaturen Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 24/26 1949/51 1951 85—90.

H. Kenner, Die frühmittelalterliche Buchmalerei und das klassische griechische Theater Oe. Jhh. 39 1952 47

bis 52 und Arte del primo Millennio, Atti del 2. Convegno per lo studio dell'arte dell'alto medio evo Pavia 1950 Hg. E. Arslan Turin 1953 183—186, vgl. Byz. Zs. 46 1953 254.
K. Weitzmann, Euripides scenes in Byzantine art Hesperia 18 1949 159—210.
302. C. R. Morey, I miniatori del Terenzio ill. della Biblio. Vat. Rendiconti della Pontif. Accad. di archeol. III 4 1925 bis 1926 1926 27—58.
303. O. Lenz, Die Geschichte d. Terenzillustration Diss. München 1922 (Maschinenschr.).
O. Lenz, Über das Verhältnis der frühmittelalterlichen zur antiken Terenzillustration Repert. f. Kunstwiss. 50 1929 181—191.
304. L. Webbar Jones and Chr. Rufus Morey, The miniatures of the manuscripts of Terence prior to the 13. c. Bespr. W. Köhler Kulturwiss. Bibliogr. zum Nachleben der Antike 1 1931 1934 82—83 (vgl. ebenda Nr. 316—318).
305. W. Weisbach, Les images des Evangélistes dans l'Evangéliaire d'Othon III (Heinrich II.) et leurs rapports avec l'antiquité GdBA 81 VI 21 1939 131—152.

Karolingische Renaissance

306. H. Naumann, Karolingische und ottonische Renaissance Frankfurt/Main 1926 und H. Naumann, Wandlung und Erfüllung Stuttgart 1933 73—92 Bespr. R. Newald, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 197.
307. E. Patzelt, Die karolingische Renaissance Wien 1924 Dt. Kultur, Hist. Reihe I.
308. S. Singer, Karolingische Renaissance Germ.-Roman. Monatsschrift 13 1925 187—243.
Fr. Wormald, The Utrecht Psalter Utrecht, Inst. of Art history 1953.
309. L. M. W. Leistner, The revival of Greek in western Europe in the Carolingian age History 9 1924 177—187.
J. Colin, La plastique grécoromaine dans l'empire carolingien Cahiers Archéol. 2 1947 87—114 Bespr. Serra-Ráfols Ampurias 11 1949 252—253.
W. Meyer-Barkhausen, Karolingische Kapitelle und ihre Vorbilder Zur Frage der karolingischen Renaissance Arbeitstagung der Koldewey-Ges. Göttingen 1953 Kunstchronik 6 1953 262—263.
R. Crozet, Les survivances de la pensée et de l'art antiques dans la peinture carolingienne Mélanges d'hist. du moyen âge, dédiés à la mémoire de L. Halphen Paris 1951 165—168.
E. Rosenthal, Classical elements in carolingian illustration Bibliofilia 55 1953 85—106.
L. Wallach, The epitaph of Alcuin, a model of carolingian epigraphy Speculum 30 1955 367—373.
H. Liebeschütz, Theodulf of Orleans and the problem of the carolingian renaissance Fr. Saxl. A volume of memorial essays hg. D. J. Gordon London 1957 77—92.

Italien

310. Fr. Heer, Die Renaissance-Ideologie im früh. Mittelalter Mitt. d. Inst. f. Österr. Geschichtsforsch. 57 1949 23—81.
E. Panofsky, Renaissance and Renascences The Kenyon Review 6 1944 201—236.
W. Paatz, Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters Beiträge zur Kunst des Mittelalters Vorträge zur ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948 Berlin 1950 16—27.
G. Rodenwald, Das Problem der Renaissancen JdI 46 1931 AA 1931 318—338.
J. Roosval, Protorenaissance at the end of the 12th century Beiträge für Georg Swarzenski Berlin 1951 39—44.
E. M. Sanford, The study of ancient history in the middle ages Journal of the history of Ideas 5 1944 21—43.
Ch. H. Haskins, The renaissance of the 12. century Cambridge 1927.
311. Ch. H. Haskins, The Greek element in the Renaissance of the 12. century American hist. Review 25 1920 603 bis 615 allgem. Hs.kunde.
H. Wentzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jh. in Italien Zs. f. Kunstwiss. 9 1955 29—72.
H. Wentzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jh. in Italien Sitzungsber. d. Kunstgesch. Ges. Berlin 1953/54 12.
312. J. L. A. Huillard-Bréholles, Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Suabe dans l'Italie méridionale Historia diplomatica Frederici II. 1844.
313. D. Salazaro, L'arco di trionfo con le torri di Federico II a Capua Caserta 1877.
C. v. Fabriczy, Zur Kunstgesch. d. Hohenstaufenzeit, Kaiser Friedrich II. Brückentor zu Capua und dessen Skulpturen Zs. f. bild. Kunst 14 1879 180—189 236—243.
V. Bindi, L'arco di trionfo di Federico II Imperatore a Capua Arte e storia 3 1884 281—282.
J. R. Dieterich, Das Porträt Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen Zs. f. bild. Kunst 38 NF 14 1903 246—255.

P. Toesca, L'architettura della porta di Capua Mélanges dédiés à la mémoire d'E. Bertaux Paris 1924 292—299.

C. A. Willemsen, Kaiser Friedrich II. Triumphtor zu Capua. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien Wiesbaden 1953 Bespr. H. Wentzel, Kunstchronik 7 1954 159—165; H. Ladendorf DLZ 77 1956 441—445; H. Keller Zs. f. Kunstgesch. 18 1955 212—213; C. D. Sheppard Jr Speculum 32 1957 404—405; R. M. Kloos Traditio Studies 12 1956 454—456; E. Maschke, Göttingische Gelehrte Anzeigen 209 1955 37—51; F. Baethgen Dt. Archiv f. Erforschung des Mittelalters 11 1954/1955 623 bis 624.

S. Lang, Heads in Capua The architectural review 1957 (8) 111—112.

E. Langlotz, Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua Beiträge für Georg Swarzenski Berlin 1951 45—50.

C. A. Willemsen, Der Kaiserkopf von Capua Insel-Almanach Wiesbaden 1953 3—12.

R. Delbrück, Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen Zs.f. bild. Kunst 38 NF 14 1903 17—21.

A. Prandi, Un documento d'arte Federiciana Divi Friderici Caesaris Imago Rivista dell'Ist. d'archeol. e storia dell'arte NS 2 1953 1954 263.

B. Molagoli, Una scultura frammentaria di Castel del Monte Bolletino d'arte 28 1934 120—121.

G. v. Kaschnitz-Weinberg, Bildnisse Friedrichs II. von Hohenstaufen 1 Der Kolossalkopf aus Lanuvium (Lanuvio) RM 60/61 1953/54 1955 1—21; 2. RM 62 1955 1—52.

C. D. Sheppard, A chronology of romanesque sculpture in Campana Art Bulletin 32 1950 319—326.

314. L. Gillet, La Renaissance avant la Renaissance Revue de l'Art ancien et moderne 15 1904 281—297 Friedrich II.

315. E. Holler, Kaiser Friedrich II. und die Antike Diss. Marburg 1922 (Maschinenschr.).

E. Kantorowicz, Kaiser Friedrich der Zweite Berlin 1927 Ergänzungsbd 1931.

E. Kantorowicz, Kaiser Friedrich II. und das Königsbild des Hellenismus Varia Variorum Festschrift K. Reinhardt Münster, Köln 1952 169.

K. Wessel, Ein italienischer Marmorkopf des 13. Jh. in den Staatl. Museen zu Berlin Wiss. Zs. d. Univ. Berlin 4 1954/55 Ges.-Wiss. R. (1) 61—71.

316. O. v. Kutschera-Woborsky, Das Giovanninorelief des Spalatiner Vorgebirges Ein allgem. Beitrag zur Gesch. d. Antikennachahmung Wiener Jb. d. Kunsthist. Inst. 12 1918 1—43.

317. W. Fr. Volbach, Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin Jb. d. Pr. Kunstslgen 53 1932 183—197 Bespr. Fr. Saxl, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 104—105.

318. H. G. Evers, Zum Nachleben der ägyptischen Löwengestaltung Zs. f. ägypt. Sprache und Altertumskunde 67 1931 31—33.

319. A. Sambon, L'Hercule anteportanus de la basilique de St. Marc à Venise Le Musée 8 1925 29—32 Tf. 7.

320. R. Jullian, Les survivances antiques dans la sculpture lombarde Etudes italiennes NF 1 1931 131—140 217—228.

P. Sanpaolesi, Inspirazioni da un modello di scultura classica in Pisa nel 12. e 13. s. Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 7 1956 (3/4) 280—282.

321. C. Onesti Calzecchi, Tradizione classica nella scultura decorativa delle cattedrali e basiliche pugliesi del s. 12 Atti del 4. congresso di studi romani 2 1938 389—395.

322. Z. Kadar, Die Beziehungen der christlichen Denkmäler Pannoniens zu der antiken und mittelalterlichen Triumphalkunst Emelekkönyv Gerevich Tibor Budapest 1942 1—15.

H. Horvath, Zum Weiterleben der pannonischen Antike in d. spätroman. Bauplastik Ungarns Ungarische Jbb. 16 1936 4—45.

323. H. Tietze, Romanische Kunst und Antike Vorträge d. Biblio. Warburg 6 1926/27 1930 43—57.

324. W. Päseler, Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild Röm. Jb. f. Kunstgesch. 5 1941 49—162.

325. R. Papini, Promemoria sulla classicità di G. Pisano Miscellanea di storia dell'arte in onore di J. B. Supino Florenz 1933 113—123 Bespr. R. Wittkower, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 203.

326. A. de Boucard, Gli antichi marmi di Roma nel medio evo Archivio della soc. romana di storia patria Roma 34 1911 239—245 kärgliche Angaben.

P. Fedele, Sul commercio dell'antichità in Roma nel secolo XII Archivio della soc. romana di storia patria 32 1909.

J. B. Ross, A study of Twelfth-Century Interest in the Antiquities of Roma in: Mediaeval and Historiographical Studies in honour of J. W. Thompson Chicago 1938 302—321.

A. Weisshammer, Mittelalterliche Rompilgerführer Zur Überlieferung der Mirabilia und Indulgentiae urbis Romae Archival. Zs. 49 1954 39.

Frankreich

327. F. de Mély, La renaissance et ses origines fr. Revue de l'art ancien et moderne 20 1906 62—77 roman. Künstlersignaturen.

328. R. Hamann, Mittelalter und Antike Philol.-philos. Studien Berliner Beiträge zur roman. Philol. 1 Festschrift f. E. Wechsler Jena 1929 53—62.

P. Vicaire, Y a-t-il un humanisme de l'art roman du Poitou et de la Saintonge? Bull. de la soc. des Antiquaires de l'ouest 3. S. 14 1946—1948 436—454.

329. R. Hamann, Altchristliches in d. südfrz. Protorenaissance des 12. Jh. Die Antike 10 1934 264—285.

330. H. U. v. Schoenebeck, Ein christl. Sarkophag aus St. Guilhem JdI 47 1932 97—125. 4. oder 12. Jh. Bespr. H. Buchthal, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 204.

331. H. U. v. Schoenebeck, Die Bedeutung der spätantiken Plastik f. d. Ausbildung des monumentalen Stiles in Frankreich Festschrift f. A. Goldschmidt Berlin 1935 23—29.

Cl. Fohlen, Connaisance et utilisation des Tombes antiques pendant le haut moyen âge Mel. Soc. toulonnaise Et. class. 2 1948 179—193.

332. W. Horn, Die Fassade von St. Gilles Eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in d. südfrz. Kunst des 12. Jh. Diss. Hamburg 1937 114 S.

333. Ch. Daras, L'orientalisme dans l'art roman en Angoumais Bulletins et mémoires de la soc. archéol. et hist. de la Charente 1937 Bespr. M. Aubert, Bulletin mon. de la soc. fr. d'archéol. 97 1938 125—126.

334. M. Durand Lefebvre, Art galloromain et sculpture romane Recherche sur les formes Paris 1937 Bespr. J. Adhémar, Revue archéol. VI 12 2 1938 145—146; M. Aubert, Bulletin monumental de la soc. d'archéol. 97 1938 233—234.

P. Francastel, Sculpture gallo-romain et sculpture romane Revue archéol. 1944 (2) 134—149.

Ch. Picard, Le mythe de Circé au tympan du grand portail de Vezelay Bulletin monumental 103 1945 213—229.

F. Benoit, Les fables antiques, Marseille et la Madelaine de Vézelay Revue archéol. 34 1949 92—94.

F. Benoit, La légende d'Hercule à St. Trophime d'Arles Latomus 9 1950 67—71 Bespr. Ch. Picard Revue archéol. 6 36 1950 159—161.

R. Hamann, The girl and the ram Burlington Magazine 60 1932 91—97.

R. Hamann, Diana and the snaketongued demon Burlington Magazine 61 1932 201—208.

M. Thibout, L'éléphant dans la sculpture romane fr. Bull. mon. 105 1947 183—195.

F. de Catheu, Survivances celtiques et influences orientales dans les chapiteaux du centre de la France au 11. s. Bull. Soc. de l'hist. de l'art fr. 1952 1953 22—29.

R. Lantier, Art celtique et art roman Mélanges Fr. Martroye Paris 1940 210.

M. Renard, Des sculptures celtiques aux sculptures médiévales Têtes coupées Latomus 7 1948 235—245.

M. Renard, Des sculptures celtiques aux sculptures médiévales. Fauves androphages. Hommages à J. Bidez et Fr. Cumont Brüssel 1949 277—293 Coll. Latomus 2.

A. Blanchet, Cernunnos et le cerf de Justice Bull. Acad. Belg. Cl. Lettres 35 1949 316—328.

335. R. Rey, Quelques survivances antiques dans la sculpture romane meridionale GdBA 70 5 18 1928 173—191.

H. Focillon, Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art fr. Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter 2 Cambridge 1939 453—466.

W. Deonna, Salva me de ore leonis A Propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale St. Pierre à Genève Revue belge de philol. 28 1950 479—511.

J. Baltrusaitis, La géometrie et les monstres d'après quelques chapitaux romans du midi de France GdBA 5. 18 1928 49—57.

336. J. Adhémar, L'antiquité classique dans l'art du moyen-âge fr. Etudes sur les sources d'inspiration plastiques et littéraires Thèses Paris 1932 6—16.

337. J. Adhémar, Influences antiques dans l'art du moyen-âge français Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration London 1937 Studies of the Warburg Inst. 7 Bespr. Ch. Picard, Revue archéol. VI 12 1938 2 298—303; M. Aubert, Bulletin monumental de la soc. d'archéol. 97 1938 334—335; R. Krautheimer, Art Bulletin 22 1940 280—281; J. Vielliard Humanisme et Renaissance 5 1938 465—467; M. Renard Latomus 6 1947 412—414.

Ch. Seymour, 13. century sculpture at Noyon and the development of the gothic caryatid GdBA 86 VI 26 1944 (929—934) 163—182.

England Deutschland

338. S. Pfeilstücker, Spätantikes und germanisches Kunstgut in der frühangelsächsischen Kunst Nach lat. und altengl. Schriftquellen Bonn Diss. Berlin 1936 Kunstwiss. Studien 19.

339. E. F. Jacob, Some aspects of classical influence in mediaeval England Vorträge d. Biblio. Warburg 9 1930/31 1932 1—27. H. von Blois Bischof von Winchester Mitte 12. Jh.

340. L. Voss, Heinrich von Blois, Bischof von Winchester 1129—1171 Berlin 1932 Hist. Studien 210 Bespr. H. Meier, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 108.

G. C. Druce, The Caladrius and its legend, sculptured upon the 12. c. doorway of Alne church Yorkshire Archaeol. Journal 69 2. S. 19 1913 381—416.

341. P. Lehmann, Deutschland und d. mittelalterliche Überlieferung der Antike Zs. f. dt. Geistesgesch. 1 65—74 136—148.
342. K. Simon, Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und Kunst Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 12 1934 49—91.
343. H. v. Einem, Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike Antike und Abendland Beiträge 3 1948 120—151.
R. H. L. Hamann MacLean, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters Marburger Jb. f. Kunstwiss. 15 1949 bis 1950 157—250.
J. Adloff, Die antiken Fabelwesen in der romanischen Bauornamentik des Abendlandes Diss. Tübingen 1947.
R. K. Donin, Romanische Portale in Niederösterreich Wiener Jb. f. Kunstgesch. d. kunsthist. Inst. 9 1915 1—105, 28—29 Tulln und spätröm. Kunst.
344. H. Beseler, Die Frage einer ottonischen Antikenübernahme Schülerfestschrift Hans Jantzen München Kunsthist. Inst. Ms. 1951.
A. Verbeek, Das Grabmal des Emundus im Kölner Dom und die frühen rheinischen Bogengräber Festschr. d. zentralen Dombau-Vereins Der Kölner Dom Köln 1948 184—194.
K. A. Nowotny, Zur Deutung der romanischen Bildwerke Schöngraberns Zs. d. Dt. V. f. Kunstwiss. 7 1940 64—66.
G. Troescher, Keltisch-germanische Götterbilder an romanischen Kirchen? Zs. f. Kunstgesch. 16 1953 1—42.
345. E. Panofsky, Die Antike in der nordischen Gotik Verhdlgen d. Verslg. dt. Philologen 56 1928 137—139.
J. Walter, Der Versucher und die törichte Jungfrau am Straßburger Münster, ein Motiv aus antiker Literatur Fundstücke zur elsässischen Kunstgeschichte 1 Elsaß-Lothr. Jb. 20 1942 387—393.
346. C. Gravenkamp, Die Antike in der gotischen Statuarik Kunst f. Alle 55 1939/40 121—123.
347. E. Wrangel, Antika drag i medeltids konsten (Les traits antiques dans l'art du moyen-âge) Arsberättelse, Bulletin de la soc. des lettres Lund 1918/19 1919 41—62.
C. R. af Ugglas, Madonnan fran Randers fjord Till fragan om „Das Fortleben der Antike" i nordisk medeltidskonst Fornvännen 39 1944 193—225.

GEMMEN UND KAMEEN

348. E. Müntz, Les gemmes antiques au moyen-âge Journal des Savants 1888 40.
F. de Mely, Du rôle des pierres gravées au moyen âge Revue de l'art chrétien 1893.
349. G. A. S. Snijder, Antique and mediaeval gems on bookcovers at Utrecht Art Bulletin 14 1932 5—52 15 1933 92 Bespr. W. S. Heckscher, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 190.
G. A. S. Snijder, Frühmittelalterliche Imitationen antiker Kameen Germania 17 1933 118.
350. G. E. Pazaurek, Glas und Gemmenschnitt im 1. Jahrtausend Belvedere 11 1932 1—22
Bespr. W. S. Heckscher, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 190—191.
351. W. S. Heckscher, Relics of pagan antiquity in mediaeval settings Journal of the Warburg Inst. 1 1937/38 204—220.
E. H. Byrne, Some mediaeval gems and relative values Speculum 10 1935 177—187.
U. T. Holmes, Mediaeval gemstones Speculum 9 1934 195—214.
Ph. Schmidt, Umtaufe antiker Gemmen in christliche Kunstwerke Stimmen der Zeit 73 141 1947/48 385—389.
A. de Waal, Der gute Hirt auf Gemmen inmitten anderer Symbole Röm. Quartalschr. 29 1915 111—120.
352. H. Wentzel, Gemmen im Mittelalter Geistige Arbeit 7 1940 (5) 1—2.
353. H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen Versuch einer Grundlegung Zs. d. Dt. V. f. Kunstwiss. 8 1941 45—98.
H. Wentzel, Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammerkameen Jb. d. Pr. Kunstslgen 64 1943 (1/2) 1—16.
H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein und verwandte Arbeiten Form und Inhalt Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmidt dargebracht Stuttgart 1950 145—163.
H. Wentzel, Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jh. Studier tillägnade Henrik Cornell pa sextivarsdagen Stockholm 1950 67.
H. Wentzel, Der Augustalis Friedrichs II. und die abendländ. Glyptik des 13. Jh. Zs. f. Kunstgesch. 15 1952 183—187.
H. Wentzel, Die Münchener Christuskamee Forschungen zur Kunstgesch. u. christl. Archäol. 2 Wandlungen chr. Kunst im Mittelalter Baden 1953 341—357; Bespr. Byzantinoslavica 18 1957 175.
H. Wentzel, Portraits à l'antique in french medieval gems and seals Journal Warburg Courtauld Inst. 16 1953 342.
H. Wentzel, Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die frz. Gemmenschneidekunst des 13. Jh. Zs. f. Kunstwiss. 8 1954 1—18.
H. Wentzel, Die große Kamee mit Poseidon und Athene in Paris Wallraf-Richartz-Jb. 16 1954 53—76.

H. Wentzel, Die Kaiserkamee am Gemmenkrug in Brescia RM 62 1955/56.
H. Wentzel, Die mittelalterlichen Gemmen in der Stuttgarter Kunstkammer Münchener Jb. d. bild. Kunst 3. F 6 1955 28—34.
H. Wentzel, Die Kamee mit dem ägyptischen Joseph in Leningrad Zur Bildmontage und „Protorenaissance" im Kameenschnitt des 13. Jh. Festschrift für Hans Kauffmann Berlin 1956 85.
H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 7 1956 (3/4) 239—278.
H. Wentzel, Italienische Siegel all'antico Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 7 1955 (2) 73.
J. Alfs, Die geschnittenen Steine an den Kirchenschätzen in Hildesheim Niedersächs. Jb. f. Landesgesch. 19 1942 1—39 57 Abb.
A. Knoepfli, Der Onyx im Allerheiligenmuseum Schaffhausen Schaffhauser Beitr. zur vaterländ. Gesch. 30 1953 Bespr. H.Wentzel Zs. f. schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 16 1956 62—64.
J. Déer, Die basler Löwenkamee und der süditalien. Gemmenschnitt des 12. u. 13. Jh. Ein Beitr. zur Gesch. d. abendländ. Protorenaissance Zs. f. schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 14 1953 129—158.
J. Déer, Das Kaiserbild im Kreuz Schweizer Beiträge zur allgem. Gesch. 13 1955 48—110 Bespr. F. Dölger Byz. Zs. 48 1955 478—479 522 524.
A. Weixlgärtner, Die Gemmen am Reliquiar, in: Das Reliquiar mit der Krone im St. Hist. Mus. zu Stockholm. Kgl. Vitterhets Historie och antikvitets Akad. Handlingar Antikvariska S. 1 Stockholm 1954 105—137.
354. O. Posse, Die Siegel d. dt. Kaiser und Könige 1 Dresden 1909.
355. G. Hiebaum, Gemmensiegel und andere in Steinschnitt hergestellte Siegel des Mittelalters Graz 1931 Veröff. d. Hist. Seminars d. Univ. 9.
356. Fr. Matz, Ein Kameo mit dem Bildnis Domitians R.M. 54 1939 145—160.
G. Bruns, Der große Kameo von Frankreich Mitt. Dt. Archäol. Inst. 6 1953 71—115 Bespr. J. Babelon JdI 69 1954 1955 AA 1954 251—252.
Zwet, Womens hairdress and the grand Camée de France Bull. van de vereeniging tot bevordering de kennis van de antieke beschaving 29 1954 52—56.
H. Möbius, Zum großen Pariser Cameo Festschr. f. Fr. Zucker Berlin 1954 263—274.
J. Schwartz, Le camée de Vienne et la Renaissance italienne Bull. de la Faculté des lettres Strasbourg 29 1950/51 360—365.
J. Schwartz, Renaissance et archéologie Note sur une interpretation erronée d'un camée antique Revue des arts 2 1952 15—17 Bespr. Ch. Picart Revue des arts 3 1953 67.
E. Will, Sur quelques figures de la Gemma Augustea Latomus 13 1954 597—603.
P. Schmitz, Der Augustus-Kameo und der Grazienstein des Aachener Lotharkreuzes Gymnasium 59 1952 209 bis 223.
357. E. Kris, Notes on Renaissance Cameos and Intaglios Metropol Mus. Studies 3 1931 1—13.
A. N. Zadoks-Josephus Jitta, De Lotgevallen van den Grooten Camee in het koninklijk pennigkabinet Oud Holland 66 1951 191—211.
358. G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit Stuttgart o. J.
359. E. Petersen, Moderne Kaisergemmen R.M. 14 1899 244—250.
L. Curtius, Falsche Kameen JdI 59/60 1944/45 AA 1944/45 1—24.
R. Bianchi Bandinelli, Pseudo-Alexandre Pseudo-Pyrgoteles Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 24—26 1949/51 1951 76—84.
360. M. Maximowa, Der Trajanscameo der Eremitage JdI 42 1927 1928 AA 1927 300—304 von B. Pistrucci umgearbeitet.
361. A. Furtwängler, Eine Eros- und Psyche-Gemme JdI 3 1888 1889 73—74 G. Pichler.
362. O. Fischel, Wanderungen eines antiken Motivs Amtliche Berichte aus d. Pr. Kunstslgen 39 1917/18 59—63.
363. H. Rollet, Goethe und die Glyptik Goethe-Jahrb. 3 1882 352—358.
364. Fr. Rapp, Eine Gemme aus d. Besitz Goethes Festschrift P. Arndt München 1925 128—132 Relief J. P. Kaufmann.

RENAISSANCE

Allgemeines

365. K. Borinski, Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten 1. Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch. der hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss., Philos.-philol. Kl. 1919 (1) 1—130.
R. Meister, Von der Wiedergeburt des klassischen Altertums zur Konstanz des Humanismusproblems Oesterr. Akad. d. Wiss. Anzeiger Philos. hist. Kl. 92 1955 (17) Wien 1956 209—220.

366. G. Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus 1. 2. 3. Aufl. Berlin 1893.
K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt 1. Mittelalter, Renaissance, Barock Leipzig 1914 Das Erbe der Alten 9 2. Aus dem Nachlaß hg. R. Newald Leipzig 1924 Das Erbe der Alten 10.
367. E. Panofsky, Idea Ein Beitrag zur Begriffsgesch. der älteren Kunsttheorie Leipzig 1924 Studien d. Biblio. Warburg 5 Bespr. O. Grautoff Zs. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 20 1926 371—374; Bespr. W. Friedländer Jb. f. Kunstwiss. 1928 56—64.
E. Panofsky, Artist, Scientist, Genius in: The Renaissance, a Symposium Metropolitan Mus. of Arts New York 1953 77—93.
368. W. Weisbach, Die klassische Ideologie Ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. und Geistesgesch. 11 1933 559—591
Bespr. G. Bing, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 306.
369. K. Burdach, Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. Berlin 1910 625—643.
G. Ladner, Die mittelalterliche Reformidee und ihr Verhältnis zur Idee der Renaissance Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 60 1952 31.
H. Weisinger, The Renaissance theory of the reaction against the middle ages as a cause of the renaissance Speculum 20 1945 466—467.
K. M. Setton, The byzantine background to the italian renaissance Philadelphia 1956 Bespr. L. Bakelants Latomus 16 1957 168—169.
H. Weisinger, The self avareness of the renaissance as a criterion of the renaissance Papers of the Michigan Academy 29 1943 1944 561—567.
A. Haseloff, Begriff und Wesen der Renaissancekunst Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 3 1919—1932 373—392.
Ursprünge und Anfänge der Renaissance Bericht über die am Zentralinstitut f. Kunstgesch. München veranstaltete Tagung 1954 Kunstchronik 7 1954 113—147.
Il Rinascimento Significatio e limiti Atti del 3. Convegno internat. sul Rinascimento Firenze 1953.
A. Philippi, Der Begriff der Renaissance Daten zu seiner Geschichte Leipzig 1922.
Fr. Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance Halle/S. 1922 Bespr. O. Wulff Zs. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 17 1924 186—204.
R. Kaufmann, Der Renaissancebegriff in d. dt. Kunstgeschichtsschreibung Winterthur 1932 Schweizerische Beiträge zur Kunstgesch. 1 Bespr. J. Jahn, Dt. Lit. Ztg 57 1936 932—934.
370. G. Weise, Der doppelte Begriff der Renaissance Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 11 1933 501—529.
371. Huizinga, Das Problem der Renaissance, Wege der Kulturgesch. München 1930 93 Bespr. G. Jung Zs. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. 28 1934 278—282.
H. W. Eppelsheimer, Das Renaissance-Problem Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. und Geistesgesch. 11 1933 477—500.
R. Stadelmann, Zum Problem der Renaissaance Neue Jbb. f. Wiss. u. Jugendbildg 10 1934 44—63.
H. Baeyens, Begrip en Problem van de Renaissance Löwen 1952 Publ. of het gebied der geschiedenes en der philol. 3 48 Bespr. A. Chastel Biblio. d'Humanisme et Renaissance 15 1953 404.
Fr. Saxl, Science and art in the italian renaissance Lectures Warburg Inst. London 1957.
H. Weisinger, Renaissance theories of the revival of the fine arts Italica 20 1943 163—170.
E. H. Haight, Aspects of symbolism in the latin anthology and in classical and Renaissance art New York 1952 Bespr. Fr. O. Copley Class. Weekly 47 1953—1954 8.
W. K. Ferguson, La renaissance dans la pensée historique hg. V. L. Saulnier Paris 1950 Bespr. V. L. Saulnier Biblio. d'Humanisme et Renaissance 13 1951 212—213.
E. Anagnine, Il concetto del Rinascimento Romana di Roma 1939 298—320 Bespr. B. Croce La Critica 38. 4. 1940 (2) 44
L. Simpson, The greek spirit in renaissance art Edinburgh London 1953.
Salmi, L'arte del Rinascimento Atti del 2. convegno nazionale di studi sul rinascimento Florenz 1939 38.
E. Wind, The eloquence of symbols Burlington Mag. 92 1950 349—350.
G. Weise, Der Humanismus und das Prinzip der klass. Geisteshaltung Bibliothèque Humanisme et Renaissance 16 1954 153—171 284—297 Bespr. G. Franz Archiv f. Reformationsgesch. 46 1955 111.
372. G. Weise, Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien 1939 Buchreihe der Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 25.
G. Weise, Italien und die Welt der Gotik Mainz 1947.
373. G. Weise, Italien und das heroische Lebensgefühl der Renaissance GRM 22 1934 333—343.
G. Weise, Das Transzendente als Darstellungsvorwurf der Kunst des Abendlandes Deutschland—Italien Beiträge

zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden Festschrift für W. Waetzoldt 1940 Berlin 1941 65—80.

R. Meister, Il Contributo dell' Italia all'idea dell' umanesimo europeo I Problemi della Pedagogia Rivista (Roma) 1 1955 (3) 321—330.

P. Francastel, L'humanisme roman Rodez 1942.

Th. Hetzer, Die schöpferische Vereinigung von Antike und Norden in der Hochrenaissance Neue Jbb. f. Wiss. und Jugendbildung 11 1935 292—305.

374. W. Goetz, Renaissance und Mittelalter HZ 98 1907 30—54.

W. Goetz, Renaissance und Antike HZ 113 237 auch in: Italien im Mittelalter Leipzig 1942 Bespr. K. Jordan Dt. Archiv f. Gesch. d. Mittelalters 6 1943 612—613.

375. A. v. Salis, Antike und Renaissance Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst Zürich 1947 Bespr. R. Oertel Gnomon 24 1952 203—208; Ch. Dugas Revue Etudes anciennes 49 1947 1948 327; W. Heckscher AJA 52 1948 421—423; Ch. Picard Revue Etudes greques 61 1948 307—312 Journal des Savants 1948 33—61 Revue hist. 201 1949 290—293; M. Bieber Am. Journal of Philol. 70 1949 320—325; P. E. Arias Convivium 5 1949 981—982; H. Jucker Fasti archaeol. 3 1950 68—69; Chr. Simonett Zs. f. schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 11 1950 189—190; F. Mayence Antiquité class. 16 1948 210—211; M. Renard Latomus 6 1947 412—414.

G. Weise, Renaissance und Antike Tübingen 1953 Tübinger Forschungen zur Kunstgesch. 5 Bespr. A. Chastel Biblio d'Humanisme et Renaissance 16 1954 255—256.

D. A. Iniguez, La mitologia y el arte español del renacimiento Madrid 1952.

J. Schlosser, Ein Künstlerproblem der Renaissance L. B. Alberti Sitzungsber. d. Philos.-Hist. Kl. d. Akad. d. Wiss. Wien 210 (2) 1929.

Italien — Frührenaissance

Allgemeines

376. L. Chiovenda, Die Zeichnungen Petrarcas Archivum romanum 17 1933 1—61 Bespr. R. Newald, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 256.

A. Chastel, Humanisme et art au Quattrocento, in Pensée humaniste et tradition chrétienne au 15. et 16.s. Paris 1950 13—18.

H. Baron, The crisis of the early it. Renaissance Princeton 1955.

377. C. C. Coulter, Boccaccios archaeol. knowledge Transactions and Proceedings of the American Philol. Ass. 64 1933 52 AJA 41 1937 397—405.

378. M. Morici, Lettere inedite di Ciriaco d'Ancona 1438—1440 Pistoia 1896.

E. Ziebarth, Cyriacus von Ancona als Begründer der Inschriftenforschung Neue Jahrbücher 1 9 1902 214—226.

E. Reisch, Die Zeichnungen des Cyriacus im Codex Barberini des Giuliano di San Gallo AM 1 1876 217—228 Arch.

Chr. Huelsen, La Roma antica di Ciriaco d'Ancona Roma 1907.

P. MacKendrick, A Renaissance Odyssey The life of Cyriac of Ancona Classica et Mediaevalia 13 1952 131—145.

B. Ashmole, Cyriac of Ancona and the temple of Hadrian Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 19 1956 (3/4) 179—191.

E. Ziebarth, Cyriacus von Ancona in Samothrake AM 31 1906 405—414.

K. Lehmann-Hartleben, Cyriacus of Ancona, Aristotele and Teiresias in Samothrace Hesperia 12 1943 116—134.

B. Ashmole, A lost statue once in Thasos. Fr. Saxl. A Volume of memorial essays hg. D. J. Gordon London 1957 195—198.

E. Ziebarth, Die Nachfolger des Cyriacus von Ancona Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 1. 11. 1903 (7).

J. M. Paton, Chapters on mediaeval and renaissance visitors to greek lands Princeton hg. Lucy A. Paton Am. school of class. studies at Athens 1951 Monographs 3 Bespr. A. M. Moodward JHS 72 1952 122; F. Babinger Byz. Zs. 47 1954 160—161 Y. B. Revue archéol. 6 37 1951 119—121.

379. J. M. Poppelreuter, Der anonyme Meister des Poliphilo Straßburg 1904 Zur Kunstgesch. d. Auslandes 20.

Chr. Huelsen, Le Illustrazioni della Hypnerotomachia Polifili e le antichità di Roma Bibliofilia 12 1910.

R. Schneider, Notes sur l'influence artistique du Songe de Poliphile Etudes it. 2. 1 1920 (2).

R. Schneider, Le Songe de Poliphile, son influence sur la gravure et sur l'art francais Paris 1920.

E. H. Gombrich, The Belvedere Garden as a Grove of Venus (Hypnerotomachiana 2) Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 1951 122—125.

E. H. Gombrich, The bath of Venus in the Palazzo del Te (Hypnerotomachiana 3) Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 1951 125.

380. E. Müntz, Le Type de Méduse dans l'art florentin du 15. s. GdBA 39 3 17 1897 115—121.
B. Nogara, Una supposta Medusa etrusca del Museo di Perugia Rendicotti Pontif. Accad. Rom. 25 1945/46 14.
J. Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike Jb. d. Kunstslgen Wien 18 1897 64—108 19 1898 352—353.
G. Luschin, Die Attila-Medaillen Numismatische Zeitschr. Wien 13 1881 392.
R. Münsterberg, Attila als faunus ficarius Numismatische Zeitschr. NF 3 1910 62—66, Monatsbll. d. Numism. Ges. Wien 8 1911 308—309.
E. Babelon, Attila dans la numismatique Revue numism. 1914 297.
G. Habich, Attila rex Archiv f. Medaillen- u. Plakettenkunde 2 1920/1921 154.
G. F. Hill, Zu Attila rex Archiv f. Medaillen- u. Plakettenkunde 3 1922 84.
L. Huszar, Attila dans la numismatique Budapest 1947 Moneta Prisca 1.
U. Trinks, Ein Stück antiken Lebens auf einer Schaumünze der Renaissance Mitt. d. Vereins d. Freunde Carnuntums 8 1955 (1) 4—6.
Ch. Mitchell, The imagery of the tempio Malatestiano Studi romagnoli 2 1921 1952 77—90.
381. G. F. Hill, Some drawings from the antique attributed to Pisanello Papers of the Br. school at Rome 3 1905 297—303 cf. ders. Dessins de Pisanello Paris 1929.

Plastik

382. S. Weber, Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance Diss. Heidelberg 1898.
383. L. Planiscig, Einige Nachbildungen der Putten vom Saturnus-Thron im Mus. Archeol. zu Venedig Ausgewählte Kunstwerke der Slg K. Lanckoronski Wien 1918 79—84.
384. P. Buccarelli, I troni degli dei e l'arte veneta del rinascimento Historia 8 1934 631—639.
J. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis Jb. d. kunsthist. Slgen Wien 24 1904 125—159.
A. Chastel, Die mano dell' antico Prassitele. Eventail de l'histoire vivante, Hommage à Lucien Febure 2 Paris 1953 265—271.
385. Chr. Huelsen, Il Letto di Policleto Eine Antike aus dem Besitz Lorenzo Ghibertis Oe. Jhh. 18 1915 130—137.
R. Krautheimer, Ghiberti and the Antique Renaissance News 6 1953 (2) 24—26.
R. Krautheimer u. Tr. Krautheimer-Hess, Ghiberti and antiquity, handlist of antiques in: Lorenzo Ghiberti Princeton 1956 (Monographs Depart. of art and archeol. 31) 277—293, 337—352.
386. P. G. Hübner, Der Isaak des Brunelleschi Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance 1 Monatshefte f. Kunstwiss. 2 1909 269—272.
387. Br. Sauer, Die Randreliefs an Filaretes Bronzetür von St. Peter Repert. f. Kunstwiss. 20 1897 1—22.
H. Roeder, The borders of Filaretes bronze doors to St. Peters Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 10 1947 150—153.
P. Giordani, Studi sulla scultura romana del Quattrocento 1 Bassorilievi del tabernacolo di Sisto IV, relazioni iconografiche, l'imitazione dell'antico L'Arte 10 1907 263—275.
388. O. Wulff, Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissance-Skulptur in Florenz Zur Davidstatue des Kaiser-Friedrich-Museums Jb. d. Pr. Kunstslgen 34 1913 99—164.
F. R. Shapley, A student of ancient ceramics, Antonio Pollajuolo Art Bulletin 2 1919 78—86 (vgl. Jb. d. Kunstslgen Wien 24 1903 154).
389. Fr. Burger, Donatello und die Antike Repert. f. Kunstwiss. 30 1907 1—13.
O. Sirén, The importance of the Antique to Donatello AJA 18 1914 438—461.
390. A. Halo, Donatellos Bronzedavid und das praxitelische Erosmotiv Zur Donatello-Forschung Monatshefte f. Kunstwiss. 5 1912 303—310.
391. E. Jacobsen, Plaketten im Mus. Correr zu Venedig Repert. f. Kunstwiss. 16 1893 54—75 Donatello Apoll und Marsyas Medici.
A. Chastel, Le jeune homme au Camée platonicien du Bargello Proporzioni Studi di storia dell'arte Hg. R. Longhi 3 Omaggio à P. Toesca 1950 73—74.
R. Wittkower, A symbol of platonic love in a portraitbuste by Donatello Journal of the Warburg Inst. 1 1937/38 260—261.
392. M. Escherich, Beziehungen Donatellos zur altchristlichen Kunst Repert. f. Kunstwiss. 31 1908 522—527.
Ch. Picard, Donatello et l'Antique Revue archeol. 28 1947 77—78.
W. R. Valentiner, Der rote Marsyas des Verrocchio Pantheon 10 20 1937 2 329—334.
E. Möller, Leonardo e il Verrocchio. Quattro rilievi di capitani antichi lavorati per re Mattia Corvino Raccolta Vinciana 14 1930—1934 3—38.
A. Chastel, Les capitaines antiques affrontés dans l'art du 15. s. Mém. de la soc. nat. des Antiquaires de France 9. 3 1954 279—289.

393. A. Chastel, La glorification humaniste dans les monuments funeraires de la Renaissance in: Umanesimo e Scienza politica Mailand 1951 177—485.
Fr. Schottmüller, Zwei Grabmäler d. Renaissance und ihre antiken Vorbilder Repert. f. Kunstwiss. 25 1902 401—408.
Ph. L. Williams, Two roman reliefs in Renaissance disguise Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 4 1940/1941 47—66.
394. W. Biehl, Ein unbekanntes Marmorbildwerk des Andrea Sansovino Jb. d. Pr. Kunstslgen 36 1915 129—136 u. a. Benutzung des Alexander Uffizien.
395. M. Gütschow, Das Nachleben der Erotenfriese in der Renaissance in: Das Museum in der Prätextat-Katakombe Atti della Pontif. Accad. Roman. di archeol. 3 Memoire 3 Rom 1934—1938 148—149 (120—121) vgl. A. Colasanti Rivista d'Arte 12 1934 45.
St. Poglayen-Neuwall, Ein Sarkophagrelief mit der Geburt Aphrodites in einer Handzeichnung des ausgehenden Quattrocento Byzant.-Neugr. Jbb. 4 1923 104—106.
396. C. v. Fabriczy, Neues zum Triumphbogen Alfons I. Jb. d. Pr. Kunstslgen 23 1902 3—16 m. Mitt. C. Roberts.
397. Chr. Huelsen, Escurialensis und Sangallo. Oe. Jhh. 13 1910 210—230. Neapel Castel Nuovo.
398. H. Weizsäcker, Das Pferd in der Kunst des Quattrocento Jb. d. Pr. Kunstlgen 7 1886 40—57 157—172.
399. A. de Rinaldis, Di un'antica testa di cavallo in bronzo attribuita a Donatello Bollettino d'Arte 5 1911 241—260.
W. Rolfs, Der Neapeler Pferdekopf und das Reiterdenkmal für König Alfons Jb. d. Pr. Kunstslgen 29 1908 123—136.
400. A. v. Reumont, Der erzene Pferdekopf des Museums zu Neapel. Repert. f. Kunstwiss. 6 1883 319—325.
401. G. Filangieri-Satriano, Antique ou de la Renaissance, la tête du cheval colossal du Musée de Naples Gazette archéol. 9 1884 15—20.
402. Fr. Saxl, Pagan sacrifice in the italian renaissance Journal of the Warburg Institute 2 1939 346—367.
G. E. Rizzo, Sulle Leggende Latine Antichissime Aggiunta RM 21 1906 398—402 Aeneasrelief Florenz Uffizien.
403. A. L. Forthingham, A pseudo-roman relief in the Uffizi, a Renaissance forgery AJA 13 1909 39—44.
404. J. Sieveking, Der Sarkophag von Torre Nuova und das Aeneasrelief der Uffizien RM 32 1917 168—171.
I. Ragusa, The re-use and public exhibition of Roman Sarcophagi during the middle-ages and the early renaissance. Thesis New York Univ. 1951.

Mantegna

405. E. Jaeschke, Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance I. Diss. Breslau Straßburg 1900 Studien zur Kunstgeschichte d. Auslandes 3.
406. R. Eisler, Mantegnas frühe Werke und die röm. Antike Monatsberichte für Kunst und Kunstwiss. (Helbing) 3 1903 159—169.
A. Moschetti, Le inscrizioni lapidarie romane negli affreschi del Mantegna agli Eremitani Atti Ist. Veneto di science, lettere ed arti 89 1929/1930 (2) 227—239 u.: Le fonti classiche di una celebre opera di Mantegna ebda 725.
407. J. Blum, Andrea Mantegna und die Antike. Diss. Berlin 1934 Straßburg 1935 Sammlung Heitz 3, 8.
Ch. Picard, Andrea Mantegna et l'antique Revue archéol. 6 39 1952 124—128.
A. M. Tamassia, Visioni di antichità nell' opera del Mantegna Rendicotti, Atti della Pontificia accad. romana di archeol. 3 28 1954—1955 1956 (1/2) 213—249.
408. Fr. Portheim, Andrea Mantegnas Triumph Cäsars Repert. f. Kunstwiss. 9 1886 266—280 (vgl. La Rinascità 4 1941 [22] 894—895).
A. Lucio u. R. Paribeni, Il trionfo di Cesare di Andrea Mantegna Rom 1940 (57—75 R. Paribeni: Il trionfo Ispirazioni classiche, riproduzioni in pittura e in incisione) Bespr. M. V. La Rinascità 4 1941 894—895.
409. R. Förster, Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga Jb. d. Pr. Kunstslgen 22 1901 78—87 154—180.
410. H. G. Beyen, A. Mantegna en de verovering der ruimte in de schilderkunst 's-Gravenhage 1931.
411. R. Förster, Die Meergötter des Mantegna Jb. d. Pr. Kunstslgen 23 1902 205—214.
412. H. Delaborde, Note sur les origines d'une estampe de Mantegna Gaz. archéol. 3 1877 1—8.
413. A. Petrucci, Andrea Mantegna incisore Dedalo 11 1931 412—428 Bespr. E. Kris, Bibliogr. zum Nachleben der Antike 1 1931 1934 209.
414. F. Hermann, La sala del Mappamondo nel Palazzo di Venezia Dedalo 11 1931 457—481.
Fr. Saxl, Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians Lectures Warburg Inst. London 1957.

Malerei

415. J. Mesnil, Masaccio and the antique. Burlington Mag. 48 1926 91—98.
H. Egger, Chr. Huelsen, A. Michaelis, Codex Escurialensis Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos Sonderschr. d. Oe. Archäol. Inst. 4 Wien 1906 Bespr. K. Frey, Monatshefte f. kunstwiss. Lit. 3 1907 3—7.

416. C. Robert, Über ein Skizzenbuch auf Schloß Wolfegg RM 16 1901 209—243.

417. C. de Fabriczy, Un Taccuino di Amico Aspertini L'Arte 8 1905 401—413.

418. Fr. Saxl, Classical Antiquity in Renaissance painting London National Gallery 1938 4 S. 24 Tf.
K. Clark, Transformations of Nereids in the Renaissance Burlington Mag. 97 1955 214—217.
P. Perali, Riproduzioni pittoriche cinquecentesche di bronzi nemorensi in una sala del Vaticano Illustr. Vaticana 4 1933 977—982 Bespr. R. Wittkower, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 244.

419. A. Warburg, Sandro Boticellis Geburt der Venus und Frühling. Diss. Straßburg Hamburg 1892 vgl. Ges. Schr. 1 1932 1—58, 307—308.
H. Stern, Eustathe de Macrembolite et le printemps de Botticelli L'amour de l'art 26 (4) 87—91.
E. Wind and Fr. Antal, Some exemples of the role of the Maenad in Florentine art of the later 15. and early 16. c. Journal of the Warburg Inst. 1 1937/1938 70—73.

420. E. H. Gombrich, Botticellis mythologies, a study in the newplatonic symbolism of his circle Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 8 1945 7—60.
Ch. Picard, S. Botticelli et l'antique Revue archéol. 28 1947 2 78—79.
E. K. Sass, Om Botticellis forhold til antiken Museum Copenhagen 1948 59—93.
E. Tietze-Conrat, Botticelli and the antique Burlington Mag. 47 1925 124—129.
Fr. Wickhoff, Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis Jb. d. Pr. Kunstslgen 27 1906 198—207 u. in: Abhandlungen, Vorträge u. Anzeigen, Hg. M. Dvorak 2 Berlin 1913 416—432.
J. Strzygowski, Villa Lante, Ein Ausblick in die Kunst der Renaissance Strena Helbigiana Leipzig 1900 299—306.
H. Ulmann, Eine verschollene Pallas Athena des Sandro Botticelli Bonner Studien Aufsätze aus der Altertumswiss. R. Kekule gewidmet Berlin 1890 203—213.

421. E. Ridolfi, La Pallade di Sandro Botticelli Archivio storico dell'arte II 1 1895 1—4.

422. K. Borinski, Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheusbilder Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-Hist. Kl. 1920 H. 12 München 1921 zu G. Habich, Über zwei Prometheusbilder angeblich von P. di Cosimo ebda. 1920 H. 2.
E. Panofsky, The discovery of honey by Piero di Cosimo Worcester Art Museum Annual 2 1936—1937 32—43.

423. G F. Hartlaub, Francesco di Giorgio und seine Allegorie der Seele im Kaiser Friedrich Museum Jb. d. Pr. Kunstslgen 60 1939 197—211 Zus.hang mit Sarkophagrelief.

424. E. Wind, Bellinis Feast of the Gods. A study in Venetian humanism Cambridge Mass. 1948.
Bespr. E. Tietze Conrat Art Bulletin 31 1949 126—130 Entgegnung E. Wind ebenda 224—231. Bespr.C. Dionisotti ebenda 32 1950 236—238 Entgegnung E. Wind ebenda 33 1951 70—71. Entgegnung C. Dionisotti ebenda 70—71 und E. Tietze Conrat ebenda 71—72.
Bespr. J. Alazard GdBA 91 6 36 (992—994) 312; A. Chastel Biblio d'Humanisme et Renaissance 10 1948 200.
J. Walker, Bellinis feast of the gods, Titians feast of the gods; the influence of the feast of the gods and the Titian bacchanals in: Bellini and Titian at Ferrara, a study of styles and taste London 1956 Bespr. G. Bazin GdBA 99 6 50 1957 108—109; M. Dawies Burlington Mag. 99 1957 (655) 352—353.
R. Eisler, Luca Signorellis school of Pan GdBA 90 VI 33 1948 (972) 77—92.
R. Herbig, Alcuni dei Ignudi Rinascimento 3 1952 3—23.
Chr. Huelsen, Zu den bacchischen Reliefs im Casino Borghese Oe. Jhh. 16 1913 208—211 Pinturicchio, (vgl. Nr. 618.)
I. Gessler, Une survivance antique contestable Latomus 8 1949 303—306 (Gozzoli Züchtigung).
B. Degenhart, Michele di Giovanni di Bartolo, Disegni dell'antico e il camino 'della Iole'. Bolletino d'Arte 35 1950 208—215.
P. Schubring, Zwei Bilder der Atlante Sage Cicerone 19 1927 559—561.
P. d'Ancona, Les mois de Schifanoia à Ferrara Mailand 1954 Bespr. M. Renard Latomus 15 1956 705—706.
A. Messini, Gli epigrammi latini nella Sala degli imperatori Documenti per la storia del palazzo Trinii di Foligno Rivista d'Arte 24 2. S. 14 1942 (1/2) 74—98.
A. Bovero, Ferrarese miniatures at Turin Burlington Mag. 99 1957 (653) 259—264 Plinius Ill. Quattrocento.
C. Vincenzi, Di tre foglie di disegni quattrocenteschi dell'antico Rassegna d'arte 10 1910 6—11.
O. Paecht, Die Anfänge der humanistischen Buchdekoration in: Ursprünge und Anfänge der Renaissance Zentralinst. f. Kunstgesch. München 1954 Kunstchronik 7 1954 147.
O. Paecht, Notes and observations on the origin of humanistic book-decoration Fr. Saxl A volume of memorial essays hg. D. J. Gordon London 1957 184—194.

HOCHRENAISSANCE

Allgemeines

425. R. A. Meyer, Die Stilprinzipien der griechischen Plastik und d. ital. Hochrenaissance Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 5 1927 521—549.
C. C. van Essen, Elementi etruschi nel rinascimento toscano Studi etruschi 13 1939 497.
426. E. Jacobsen, Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz Repert. f. Kunstwiss. 27 1904 113—132 251—260 322—331 401—429 Reicher Stoff für Zeichnungen nach Antiken auch außerhalb von Florenz.
A. Chastel, L'art florentin et l'humanisme platonicien Recherches sur la formation de l'art classique Paris 1950.
A. Chastel, Le platonisme et les arts à la Renaissance Association Guillaume Budé Congrès de Tours et Poitiers 1953 Actes Paris 1954 384—411.
A. Chastel, Marsil Ficin et l'art Genf 1954 Travaux d'Humanisme et Renaissance 14 Bespr. R. Oertel Archiv f. Reformationsgesch. 48 1957 124—127.
427. Chr. Huelsen und H. Egger, Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerk Berlin 1916.
428. K. M. Swoboda, Griechentum und Römertum in der Kunst der Renaissance Neue Aufgaben der Kunstgesch. Brünn 1936 65—86.
G. Weise, Eine spätrömische Stilströmung in der Kunst der it. Renaissance Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 14 1952 99—116.
429. A. Salac, Das Grab des Historikers Titus Livius in Padua nach dem Reisebericht Kristoph Horants von Polschitz und Weseritz Listy 67 1940 120—125.
D. Frey, Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance Wallraf-Richartz Jb. 17 1955 132—164.
Fr. Studniczka, Das Bildnis Ciceros in der Renaissance Festgabe zur Winckelmannsfeier d. Leipziger Archäol. Inst. Leipzig 1911.
Fr. Studniczka, Niccolo da Uzzano? Festschrift H. Wölfflin München 1924 135—154.
430. G. Ghirardini, I monumenti antichi nell'arte del rinascimento Venezia 1906 25 S.
E. Müntz, Les monuments antiques de Rome à l'époque de la renaissance Nouvelles recherches Revue archéol. III 3 1884 1 296—313 III 4 1884 2 38—53.
E. Wymann, Die Aufzeichnungen des Stadtpfarrers Sebastian Werro von Freiburg/Ue. über die klass. Altertümer von Rom im Jahre 1581 in: Geschichte und Kunst, 25 Aufsätze R. Dürrer Festschrift Stans 1928.
431. E. Rodocanachi, Les anciens monuments de Rome 15.—18. s. Attitude du St. Siège et du Conseil communal à leur égard Revue archéol. IV 21 1913 171—183.
432. A. Venturi, Ricerche di Antichità per Monte Giordano, Monte Cavallo e Tivoli nel 16. s. Archivio storico dell'arte 3 1890 1891 196—206.
433. C. Fea, Lavori di Sisto V. Sugli obelischi, colonne storiate e Colossi del Quirinale Notizie ricavate dai registri Camerali Miscellanea 2 Roma 1836 2—23.
434. Fr. Cerasoli, I restauri alle colonne Antonina e Trajana ed ai Cavalli marmorei del Quirinale al tempo di Sisto V. Bulletino della Comm. archaeol. com. di Roma 24 1896 179—186.
435. M. Macrea, Un disegno inedito del Rinascimento relativo alla colonna Traiana Ephemeris Dacoromana Annuario della scuola romena di Roma 7 1937 77—116 G. Romano nach Ripanda ausführl. Gesch. d. Zeichnungen des Reliefs.
436. S. A. Strong, Six drawings from the column of Trajan with the date 1467 and a note on the date of Giacomo Ripanda Papers of the British school at Rome 6 1913 174—183.
437. R. Paribeni, La colonna traiana in un codice del rinascimento Rivista dell'Ist. d'archeologia e storia dell'arte 1 1929 18.

Michelangelo

438. Fr. Wickhoff, Michelangelo und die Antike Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 3 1882 408—435.
H. v. Einem, Michelangelo und die Antike Antike und Abendland 1.
439. A. Grünwald, Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance Münchener Jb. d. bild. Kunst 7 1912 165—177.
440. O. Kerber, Michelangelo und die Antike in: Die Kunst im Wandel der Zeitalter Stuttgart 1949 5—38.
O. Kerber, Michelangelo und die Antike Nachr. d. Gießener Hochschulges. 20 1951 76—88.
A. Grünwald, Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike Jb. d. Kunstslgen Wien 27 1907/09 125—153 Bespr. G. Gronau, Repert. f. Kunstwiss. 33 1910 173;
Bespr. D. v. Hadeln, Zs. f. bild. Kunst 44 NF 20 1909 529—531.

441. A. Grünwald, Über einige unechte Werke Michelangelos Münchener Jb. f. bild. Kunst 5 1910 11—70 Caccini als Restaurator.

442. A. Hekler, Michelangelo und die Antike Wiener Jb. f. Kunstgesch. d. Kunsthist. Inst. 21 NF 7 1930 201—223.
A. Hekler, Michelangelo und die Antike Bull. van de Vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 1930 1—18.
Fr. Kriegbaum, Michelangelo und die Antike Münchener Jb. d. bild. Kunst 3. F 3/4 1952/53 10—36.
A. Conze, Michelangelos Komposition des Bersaglio Jbb. f. Kunstwiss. 1 1868 359—360.
R. Förster, Tizians Himmlische Liebe und Michelangelos Bogenschütze Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 18 (35/36) 1915 573—588.
H. Sponsheimer, Zu Michelangelos Bogenschütze Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 19 1916 304.

443. E. Gombrich, A classical quotation in Michelangelos Sacrifice of Noah Journal of the Warburg Institute I 1937 bis 1938 69.
J. Wilde, Eine Studie Michelangelos nach der Antike Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 4 1932/34 41—64 Bespr. M. Hirsch, Zs. f. Kunstgesch. I 1932 169; R. Wittkower, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 240—241.

444. H. Weizsäcker, Michelangelo im Statuenhof des Belvedere Jb. d. Pr. Kunstslgen 64 1943 45—58.
G. Kleiner, Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike Berlin 1950 62 S. 8 Abb. Bespr. H. Sichtermann DLZ 72 1951 1) 15—19; J. Pfeiffer Latomus 9 1950 134—135; K. Schefold Mus. Helvet. 7 1950 256.

445. G. F. Hartlaub, Saturnisches bei Michelangelo Frankfurter Zeitung 27. 11. 1940 4.

446. J. P. Richter, Michelangelos schlafender Cupido Zs. f. bild. Kunst 12 1877 129—134 170—174.
A. Venturi, Il Cupido di Michelangelo Archivio storico dell'arte 1 1888 1—13.

447. K. Lange, Der schlafende Amor des Michelangelo Tübingen 1898 Tübinger Univ. Schriften 1897/1898.
W. R. Valentiner, Il Cupido dormiente di Michelangelo Commentari 7 1956 236—248.

448. W. Bode, Eine Marmorkopie Michelangelos nach dem antiken Cameo mit Apoll und Marsyas Jb. d. Pr. Kunstslgen 12 1891 167—170.

449. K. v. Tolnai, Der frühe Michelangelo und die Antike Michelangelostudien Die Jugendwerke 3 Jb. d. Pr. Kunstslgen 54 1933 95—122 Bespr. R. Wittkower, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 241.

450. H. Weizsäcker, Der David des Michelangelo in seinen Beziehungen zur Antike Jb. d. Pr. Kunstslgen 61 1940 163—172.
K. Lanckoronska, Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David Dawne Sztuka Rocznik 1 1938 183—192.
A. M. Daniel, Michelangelos Moses and Greco Roman sculpture Journal of the British and American archeol. society of Rome 4 1907 32—38.
A. Michaelis, Michelangelos Leda und ihr antikes Vorbild Straßburger Festgruß an Anton Springer Stuttgart 1885 31—43.
J. Wilde, Notes on the genesis of Michelangelos Leda. Fr. Saxl, A Volume of memorial essays hg. D. J. Gordon London 1957 270—280.

451. E. Petersen, Eine antike Vorlage Michelangelos Zs. f. bild. Kunst 33 NF 9 1898 294—299 etrusk. Malerei.

452. J. Oeri, Hellenistisches in der Mediceerkapelle Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 9 17/18 1906 592—597.
Pavlovsky, Ein marmornes Trauerpoem. Michelangelos Medicigrab und antike Parallelen Serta Borysthenica Kiew 1911 359.

453. K. Reissmann, Die Entwicklung der Liegefiguren in der Architekturplastik von Michelangelo bis zum Klassizismus Festschrift W. Pinder Leipzig 1938 371—404.

454. E. Steinmann, Michelangelos Verhältnis zur Antike in: Die Sixtinische Kapelle 2 München 1905.
O. Okkonen, Über die antiken Elemente in der Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle 13. Congrès internat. de l'hist. de l'art Stockholm 1933 Résumés 118—119.

455. E. Panofsky, Die Michelangeloliteratur seit 1914 Wiener Jb. f. Kunstgesch. d. Kunsthist. Inst. 15 NF 1 1921/22 1923 Anhang 35—38 41—42 Torso Belvedere.

456. V. Mariani, Gli affreschi di Michelangelo nella Capella Paolina Illustr. Vaticana 1931 20 27—32 21 28—31 Bespr. E. Panofsky, Kulturwiss. Bibliogr. zum Nachleben der Antike 1 1931 1932 210—211.

457. H. v. Einem, Bemerkungen zur Florentiner Pietà Michelangelos Jb. d. Pr. Kunstslgen 61 1940 77—99.
K. v. Tolnay, Michelangelos bust of Brutus Burlington Magazine 67 1935 23—29.
D. J. Gordon, Michelangelo and the cult of Brutus. Fr. Saxl, A volume of memorial essays hg. D. J. Gordon London 1957 281—296.
D. J. Gordon, Brutus and Caesar The legend of Brutus from Dante to Shakespeare Univ. of Reading Classical Association (1950) 1952.
A. Gottschewski, Ein Original-Tonmodell Michelangelos Münchener Jb. d. bild. Kunst 1 1906 43—64.

458. E. Löwy, Zur Geschichte des Torso von Belvedere Zs. f. bild. Kunst 23 1888 74—81.

459. P. Kristeller, Un'antica riproduzione del Torso di Belvedere Archivio storico dell'arte 4 1891 476—478.
460. R. Kautzsch, Michelangelos Zeichnung zu Marc Antons Mars, Venus und Amor Repert. f. Kunstwiss. 22 1899 183—187 Torso Belvedere.
E. Langenskiöld, Torso di Belvedere Dess historia och ett försök till rekonstruktion. Konstvet. studier och essayer tillägnade August Hahr på 60 årsdagen Stockholm 1928 79—90.
461. E. Langenskiöld, Torso Belvedere Acta Archaeologica 1 1930 121—146.
A. Andrén, Il Torso del Belvedere Opuscula archaeol. 7 1952 1—45.
H. Seitz, Torso di Belvedere The problem of rekonstruction from the anatomical point of view, hg. H. Holmgreen Kunsthist. Tidskrift 17 1948 11—17.
V. Mariani, Anatomia in: Michelangiolo nel IV centenario del Giudicio Universale (1541—1941) hg. G. Papini Florenz 1942 133—145.

Plastik

462. U. Aldrovandi, Delle statue antiche in: L. Mauro, Le antichità della città di Roma Venedig 1562.
463. H. Brockhaus, Hg. Pomponius Gauricus De sculptura Leipzig 1886.
464. P. G. Hübner, Detailstudien zur Gesch. d. Antiken Roms in der Renaissance RM 26 288—328.
465. Fr. Wickhoff, Der Apollo von Belvedere als Fremdling bei den Israeliten Bausteine zur roman. Philologie Festgabe f. A. Mussafia Halle 1905 587—593 L. Signorelli, auch in: Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen, Hg. M. Dvorak 2 Berlin 1913 406—414.
466. H. Egger, Beiträge zur A. Bregnoforschung Festschrift J. Schlosser Wien 1927 122—136. Antikenbesitz.
467. C. v. Fabriczy, Giuliano da Sangallo Figürliche Kompositionen Jb. d. Preuß. Kunstslgen 23 1902 197—204 Giebelkompos.
468. A. Michaelis, Der Schöpfer der attalischen Kampfgruppen JdI 8 1893 119—134 Zeichnungen der Amazone Neapel um 1540 und 17. Jh. vgl. A. Michaelis JdI 7 1892 87 Albacini Restaur. Barbar Neapel.
469. G. Gronau, Über zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie Jb. d. Preuß. Kunstslgen 39 1918 171—200 Bronzekopien.
470. H. Graeven, La raccolta di antichità di G. B. della Porta RM 8 1893 236—245.
471. J. Goldsmith-Philipps, Giuglielmo della Porta, his Ovid plaquettes Bulletin of the Metropolitan Mus. 34 148—151.
472. G. Lippold, Das Grabmal des Pietro Strozzi in Mantua Münchener Jb. d. bild. Kunst 11 1919/20 102.
473. H. Bethe, Eine Pseudoantike des Cinquecento und ihr Echo in der Kunst des 17. und 18. Jh. Zs. f. bild. Kunst 64 1930/31 181—184.
474. A. Levi, Ritratti romani lavorati nel rinascimento Historia 6 1932 276—291.
R. Herbig, Etrusca aeterna Studies presented to D. M. Robinson 1 Washington St. Louis 1951 730—735 Totenbild; Bespr. A. N. M. Studi etruschi 22 1952—1953 463—464.
A. N. Zadocks-Josephus Jitta, Ancestral portraiture in Rome and the art of the last century of the Republik Archaeol. hist. Bijdragen Allard Pierson Stichting Amsterdam Totenmaske im 14. u. 15. Jh.
475. L. Curtius, Relief Vittorio Scialoja Ein Freiermordfragment Neue Denkmäler antiker Kunst 1 RM 54 1939 220—243 Kopie Mantua 16. Jh.
C. C. van Essen, Les frises dans le Cortile du Palazzo Spada à Rome Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 24/26 1949/51 1951 90—95.
Ch. Picart, Sur les reliefs dits du Duc de Loulé à Lisbonne Scritti d'arte antica in memoria di A. della Seta Annuario della scuola archeol. di Atene 24/26 NS 8/10 1946/1948 1950 213—220.
E. Tietze-Conrat, Zur höfischen Allegorie der Renaissance Jb. der kunsthist. Slgen. Wien 34 1917 26—32.

Kleinplastik

476. Fr. Knapp, Die italienische Bronzekleinplastik und das Verhältnis der Renaissance zur Antike Museum 10 1906 45—48.
477. L. Planiscig, Die ital. Bronzestatuetten der Renaissance Slgen d. Kunsthist. Mus. 1 Wien 1925.
478. L. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance Wien 1921 655 S.
479. L. Planiscig, Andrea Riccio Wien 1927.
480. R. Enking, A. Riccio und seine Quellen Jb. d. Preuß. Kunstslgen 62 1941 77—107.
A. Ferrari, Di un tetradramma di Nasso di Sicilia e di un bronzetto del Riccio Bull. Mus. Civico Padova 27—28 1934—1939 269—282.
481. L. Planiscig, Severo da Ravenna, der Meister des Drachens Jb. d. kunsthist. Slgen in Wien NF 9 1935 75—86

482. L. Planiscig, Der Zwerg auf der Schnecke als Repräsentant einer bisher unbeachteten naturalistischen Richtung des venezian. Cinquecento Jb. d. kunsthist. Slgen Wien NF 13 1944 243—254 hellenist. Wirkungen.
E. Kris, Die Venus auf dem Frosch Antikische und naturalistische Gesinnung der Spätrenaissance Cicerone 18 1926 490—494.
W. Deonna, La femme et la grenouille GdBA 94 N 6. 40 (640) 1952 229—240.
483. L. Planiscig, Die Bronzeplastiken des Kunsthist. Mus. Wien Kat. Wien 1924 Publikationen 4.
484. L. Planiscig, Catalogo dei bronzi della Coll. C. Castiglioni Wien 1923.
485. O. Brendel, Der schlangenwürgende Herakliskos JdI 47 1932 191—238 Neapel Castel Nuovo Ren. Statuetten Berlin.
486. H. Heydemann, Eine Bronze d. Slg. W. Pourtales Archäol. Ztg. 30 NF 5 1873 69 it. Ren.
487. J. J. Marquet de Vasselot, Une statuette italienne Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France 1905 180—181 Paris Louvre Kopie A. 16. Jh.
488. J. de Foville, Le Cabinet des Antiques Les Arts 12 135 1913 15—32. it. Statuettenkopien d. Ren.
489. J. de Foville, Les bronces de la renaissance de la Bibliothèque Nat. Revue de l'art ancien et moderne 35 1914 223—236 it. Statuettenfälschungen d. Ren.
490. W. Bode, Florentiner Bronzestatuetten in Berliner Museen II Jb. d. Pr. Kunstslgen 23 1902 215—227 florentin. antikisierende Schutzgöttin der Straße nach trajan. Münzen.
500. W. Bode, Pier Ilari Bonacorsi gen. Antico Kunst und Künstler 5 1907 297—303.
501. Gaedechens, Der Künstler Moderno Verhdlgen d. 37. Vrslg dt. Philologen Dessau 1884 Leipzig 1885 210—211. Laokoon, Schinkel verschollene Statuette Slg Quednow.
G. de Nicola, A series of small bronzes by Pietro da Barga Notes on the Museo Nazionale of Florence 2 Burlington Mag. 29 1916 363—373.
G. da Nicola, Fragments of series of Renaissance representations of Greec and Roman Heroes Burlington Mag. 31 2 1917 174—177 224—228.
502. E. v. Mercklin, Wagenschmuck aus der röm. Kaiserzeit JdI 48 1933 84—176 ein Bronzeaufsatz d. 16. Jh. Wien.

Stecher und Dekoration

503. H. Thode, Die Antike in den Stichen Marcantons, Agost. Venezianos und Marco Dentes Leipzig 1881.
504. Fr. Wickhoff, Marc Antons Eintritt in den Kreis römischer Künstler Jb. d. Kunstslgen Wien 20 1899 180.
505. S. Colvin, Adventus Augusti A drawing attributed to G. A. da Brescia Papers of the Brit. school at Rome 6 1913 171—173.
506. J. W. Crous, Florentiner Waffenpfeiler und Armilustrum RM 48 1933 1—119 Gesch. und Wirkung im 16. Jh.
507. J. W. Crous, Ein antiker Fries bei Sebastiano del Piombo RM 55 1940 65—77.
508. Chr. Huelsen, Ausgrabungen auf dem Forum Romanum Juturna-Heiligtum RM 20 1905 81—82 Zusammenstellung d. Fragmente d. in d. Ren. benutzten Frieses.
509. Th. Ashby, Drawings of ancient paintings Papers of the Br. school at Rome 7 1914 1—62 8 1916 35—54.
I. Bergström, Revival of antique illusionistic wallpainting in renaissance art Acta Univ. Gothoburgensis Göteborg 63 1957 (1).
510. Fr. Weege, Das Goldene Haus des Nero JdI 28 1913 127—244.
Fr. Weege, Ein Saal in Neros Goldenem Hause Halle/S., Habil.-Schr. 1912.
511. A. Schmarsow, Der Eintritt der Grotesken i. d. Dekoration d. ital. Renaissance Jb. d. Pr. Kunstslgen 2 1881 131—144.
512. Chr. Huelsen, Morto da Feltre Mitt. d. kunsthist. Inst. in Florenz 2 1912/17 81—89.
513. Th. Hofmann und W. Amelung, Raffael als Architekt 4 Zittau 1900.
K. Lanckoronska, Zu Raffals Loggien Jb. d. kunsthist. Slgen Wien NF 9 1935 111—120.
D. R. Coffin, Pirro Ligorio and decoration of the late 16 c. at Ferrara Art Bull. 37. 1955 167—185.

Raphael

514. F. A. Gruyer, Raphael et l'antiquité GdBA 14 1863 35—49.
F. A. Gruyer, Raphael et l'antiquité 1. 2. Paris 1864 vorzügl. wenig beachtete gr. Einleitung: Mittelalter und Antike.
515. E. Müntz, Raphael archéologue et historien d'art GdBA 22 2 1880 307—318 453—464.
E. Müntz, Rafael, sa vie et son temps Paris 1881 594—603 die Antike neue Aufl. Paris 1900 332 gekürzt.
H. Grimm, Raphaels Verhältnis zur Antike in: Über Künstler und Kunstwerke 2 1867 1—15.

516. R. Lanciani, La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di Raffaello Sanzio Rendiconti dell'accademia dei Lincei 1895 791—804.
G. Zorzi, Due schizzi archeologici di Raffaello fra i disegni Palladiani di Londra Palladio NS 2 1952 171—176.

517. A. v. Salis, Klassische Komposition Concinnitas Beiträge zum Problem des Klassischen Basel 1944 177—212.
E. Löwy, Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi Archivio storico dell'arte II 2 1896 241—251.

518. C. v. Pulszky, Beiträge zu Raphaels Studium der Antike Diss. Leipzig 1877.
O. Fischel, Raffael und der Apoll von Belvedere Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 2 1912/17 90—101.

519. Chr. J. Holmes, Raphael and the modern use of the classical tradition New York 1934 136 S.

520. P. G. Hübner, Raffael und die Slg Grimani Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance 2 Monatshefte f. Kunstwiss. 2 1909 273—280.

521. W. Amelung, Satyrs Ritt durch die Wellen in: Strena Helbigiana Leipzig 1900 1—9 (vgl. A. Springer Kunst und Künstler 2. A. Leipzig 1878 2 112—114 und H. Voss Jb. d. Pr. Kunstslgen 31 1910 126).
K. Meyer Baer, Musical iconography in Raphaels Parnassus Journal of aesthetics and art criticism 8 1949/50 87—96. Apollo as the ruler of Parnassus, as the god of music and as the leader of the Muses.
G. J. Hoogewerff, Die Deutung der Grisaillen unter Raffaels Parnaß in d. Stanza della Segnatura Monatshefte f. Kunstwiss. 8 1915 10—16.

522. E. Tea, Le fonti delle grazie di Raffaelo L'Arte 17 1914 41—48.

523. H. Weizsäcker, Raphaels Galatea im Lichte der antiken Überlieferung Die Antike 14 1938 231—242.

524. R. Förster, Farnesinastudien Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike Rostock 1880.
R. Förster, Noch einmal Raffaels Galatea Repertorium f. Kunstwiss. 23 1900 1—11.

525. E. Maaß, Aus der Farnesina Hellenismus und Renaissance Marburg 1902.
A. Michaelis, Zu Raffaels Psychebildern in der Farnesina Zs. f. bild. Kunst. 24 1889 Kunstchronik 1—4.
P. d'Ancona, Gli affreschi della Farnesina in Roma Mailand 1955 Bespr. M. Renard Latomus 15 1956 705—706.
Fr. Saxl, La fede astrologica di Agostino Chigi Interpretazione dei dipinti di B. Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina. L'antichità classica negli affreschi Rom 1934 Coll. Farnesina.
E. Wind, A note on Bacchus and Ariadne Burlington Mag. 92 1950 82—83.
G. Pauli, Raffael und Manet Monatshefte für Kunstwiss. 1 1908 53—55.

526. A. Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides Ein Beitrag zur gr. Ikonographie Festgruß an die Univ. Tübingen Straßburg 1877. Plast. Dekoration d. Farnesina.

Leonardo

527. A. Hekler, Leonardo und die antike Kunst Jbb. d. Ungar. Landesmus. 3 1921/23 1924 32—35 125.

528. Fr. Schottmüller, Leonardo da Vinci und die Antike Zs. f. bild. Kunst 45 NF 21 1910 111—118 Flora (u. Clythia).
G. Pauli, Die Geschichte der Florabüste im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin Belvedere 10. 2. 1931 1—11.

529. B. Schweitzer, Eine geologische Entdeckung des Altertums und ihre Wiederentdeckung in neuerer Zeit Sokrates Zs. f. d. Gymnasialwesen 72 NF 6 1918 342—355.

530. L. Planiscig, Leonardos Porträt und Aristoteles Festschrift f. J. Schlosser Wien 1927 137—144 Einwirkung eines (mittelalterlichen) Aristotelestypus auf Selbstbildnis und Bildnis Leonardos
Bespr. K. K. Eberlein, Zs. f. Kunstgesch. 1 1932 73.
Vgl. L. Planiscig, Manuele Crisolora trasformato in Aristotele La Rinascità 4 1941 (22) 818—826.

531. B. Polak, A Leonardo drawing and the Medici Diomedes gem. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14 1951 303—305.
C. Gould, Leonardos Neptune Drawings Burlington Mag. 94 1952 289—294.
P. Müller-Walde, Eine Skizze nach Praxiteles und der Merkur im Kastell von Mailand Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci 2 Jb. d. Pr. Kunstslgen 18 1897 143—154.

532. P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci und die antike Reiterstatue des Regisole Pavia Einige Entwürfe Leonardos zum Reiterdenkmal für Gian Giacomo Trivulzio Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci 7 Jb. d. Pr. Kunstslgen 20 1899 81—116.

533. R. Soriga, La tradizione romana in Pavia e la statua del Regisole Atti e memorie del 1. Congresso storico Lombardo 1936 1937 33—46.
G. Q. Giglioli, Il Regisole di Pavia Boll. della Comm. archeol. 1940 57—66.
G. Soos, Antichi modelli delle statue equestri di Leonardo da Vinci Acta hist. artium 4 1956 129—134.

Malerei

534. W. Reusselaer Lee, Ut pictura poesis The humanistic theory of painting Art Bulletin 22 1940 197—269.
Fr. Wickhoff, Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten Jb. d. Pr. Kunstslgen 16 1895 34—43 u. in: Abhandlungen, Vorträge u. Anzeigen, hg. M. Dvorak 2 Berlin 1913 1—20.
535. H. Dollmayer u. Fr. Wickhoff, Giulio Romano u. d. klassische Altertum Jb. d. Kunstslgen Wien 22 1901 178—220.
536. L. A. Spinazzola, Monumenti inediti di Mantova in rapporto con l'arte di Giulio Romano Rendicotti (Atti 3) della Pontef. accad. roman. di archeol. 21 1945/46 213—239.
W. Amelung, Saggio sull'arte del 4. secolo av. Chr. Ausonia 3 1908 1909 91—135. Antikenstudium G. Romano.
H. Hertz, Auffindung der Bücher des Numa Pompilius Affresco des Giulio Romano aus Villa Lante in: Strena Helbigiana Leipzig 1900 129—131 (vgl. Wickhoff Jb. d. Pr. Kunstslgen 14 1893 60—63).
537. L. Curtius, Zum Antikenstudium Tizians Archiv f. Kulturgesch. 28 1938 233—241 Himmlische u. irdische Liebe.
Th. Hetzer, Studien über Tizians Stil 2. Die Antike Jb. f. Kunstwiss. 1923 220—237.
O. J. Brendel, Borrowings from ancient art in Titian Art Bull. 37 1955 113—125.
538. G. P. Clerici, Tiziano e la Hypnerotomachia Poliphili Florenz 1919 31 S. aus Bibliofilia 20 1919.
539. E. Petersen, Bemerkungen eines Archäologen zu Meisterwerken der Renaissance Zs. f. bild. Kunst 41 NF 17 1906 179—187 u. a. Tizian.
540. G. F. Hartlaub, Antike Wahrsagungsmotive in Bildern Tizians Pantheon 14 2 28 1941 250—253.
541. B. Schweitzer, Zum Antikenstudium des Angelo Bronzino RM 33 1918 45—63.
G. Fr. Hill, Sodomas collection of antiques JHS 26 1906 288—289.
542. H. Tietze, Annibale Carracis Galerie im Pal. Farnese Jb. d. Kunstslgen Wien 26 1906/07 49—182.
543. C. Hosius und E. Pernice, Zwei antike Motive in der Renaissancemalerei Festschrift der Univ. Greifswald 1910 3—24.

Antiquarisches

544. C. Robert, Die angebliche Pyrrhosbüste der Uffizien und die ikonogr. Publikationen des 16. Jh. Hermes 17 1882 134—147.
545. Chr. Huelsen, Die Hermeninschriften berühmter Griechen und die ikonogr. Slgen des 16. Jh. RM 16 1901 123—208 Antikenausstattung Villa Giulia.
A. Michaelis, Le Antichità della città die Roma descritte da Nicolao Muffel RM 3 1888 254—276.
546. Th. Ashby, The Bodleian Ms. of Pirro Ligorio JRS 9 1919 170—201.
A. Ronchini, Una lettera inedita di Pirro Ligorio Atti e memorie delle deputazioni di storia patria per le provincie modenesie parmensi 3 1865 109—114.
H. Dessau, Römische Reliefs beschrieben von Pirro Ligorio Sitzungsber. d. Pr. Akad. d. Wiss. Berlin 40 1883 1077—1105.
E. Mandowsky, Some observations on P. Ligorios drawings of roman monuments in Cod. B XIII 7 at Naples Atti d. Pontif. Accad. Rom. di Archeol. S 3 Rendicotti 27 1952—1954 1955 (3—4) 335—358.
F. Castagnoli, Pirro Ligorio, topografo di Roma antica Palladio NS 2 1952 97—101.
F. Studniczka, Eine ligorische Porträtinschrift Festschrift O. Hirschfeld Berlin 1903 413—416.
547. G. Bartoli, L'Albo delle Antichità d'Italia di Francisco de Hollanda La Bibliofilia 41 1939 27—35.
E. Tormo y Monzó, Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor portugués Madrid 1940 Bespr. C. Pietrangeli Boll. Comm. Archeol. Com. 72 1946/48 1951 253—255.
Chr. Huelsen, Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri. Collectanea variae doctrinae L. S. Olschi München 1921 121—170.
B. Lowry, Notes on the speculum romanae magnificentiae and related publications Art Bull. 34 1952 46—50.
548. P. G. Hübner, Der Autor des Berolinensis Monatshefte f. Kunstwiss. 4 1911 353—367.
549. Chr. Huelsen, Dei lavori archeologici di Giovannantonio Dosio Ausonia 7 1912 1—100.
550. G. Dehn, Aus dem Skizzenbuch des Berliner Kupferstichkabinetts Codex Berolinensis JdI 28 1913 396—403.
551. Chr. Huelsen, Ein Skizzenbuch des Giannantonio Dosio in der St.-Biblio. zu Berlin Sitzungsber. d. Pr. Akad. d. Wiss. 53 1915 914—936.
552. Chr. Huelsen, Das Skizzenbuch des G. Dosio Berlin 1933.
553. L. Wachler, Giovannantonio Dosio, ein Architekt des späten Cinquecento Röm. Jb. f. Kunstg. 4 1940 143—252.

Frankreich

554. De Laborde, La Renaissance des arts à la cour de France. Etudes sur le 15. siècle 1. 2 Paris 1850 1855.
555. K. Lenz, Joachim du Bellay und die Antike Diss. Marburg 1923 (Maschinenschr.). Auszug in: Jb. d. Philos. Fakultät Marburg 1922/23 215—216.
556. L. Courajod, La part de l'art it. dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance franç. Paris 1885 GdBA 26 2 29 1884 493—508.
557. P. du Colombier, Un modèle antique de Jean Goujon GdBA 72 VI 4 1930 26—30.
P. du Colombier, Jean Goujon Paris 1949 Les maitres du moyen âge et de la renaissance Bespr. Ch. Picard Journal des Savants 1952 17—32.
558. L. Réau, La Descente de croix de Jean Goujon GdBA 70 V 17 1928 1 145—152 Zusammenhang mit d. Antikenkopien Primaticcios, Ariadne.
559. S. Reinach, L'Album de P. Jacques, sculpteur de Reims dessiné à Rome 1572—1577 commenté, avec une traduction des Statues d'Aldrovandi Paris 1902.
Ch. Picard, L'Antique dans l'Œuvre d'Antoine Caron, peintre à la cour des Valois (1521—1599) Revue archéol. 6 48 1956 87—88.
J. Seznec, Erudits et graveurs au 16 s. Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école fr. de Rome 47 1930.
560. A. Blanchet, Les sarcophages de Charles IX. à Pont St. Esprit Revue des études anciennes 21 1919 222—223 1565.
561. J. Colin, Les antiquités d'Arles coulées à Pont St. Esprit Revue des études anciennes 24 1922 317—319.

Niederlande

562. E. Müntz, Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au 15. s. GdBA 40 3 19 1898 472—482.
F. v. Duhn, Paul v. Limburgs Paradies Ges. Studien zur Kunstgesch. f. A. Springer Leipzig 1885 1—7 Bewegungsmotiv des Adam auf einer Miniatur der Grandes heures du duc du Berry mit hellenist. Figur verglichen.
563. F. de Mely, Les très riches heures du duc Jean du Berry et les trois Graces de Sienne GdBA 54 IV 8 1912 2 195—201.
564. G. Münzel, Zu dem Bildnis d. sog. Tymotheos von J. van Eyck Zs. f. Kunstgesch. 10 1941/42 188—191 Zur Deutung d. gr. Inschr.
E. Panofsky, Jan van Eycks Arnolfini Portrait Burlington Magazine 64 1934 117—127.
L. Curtius, Wirkung in die Ferne. Neue Beiträge zur klass. Altertumswiss. Festschr. B. Schweitzer Stuttgart 1954 378—380.
565. P. G. Hübner, Der Knabe mit der Gans auf vlämischen Bildern Studien über das Verhältnis d. Renaissance zur Antike 3 Monatshefte f. Kunstwiss. 4 1911 20—23.
J. G. Gelder, Jan Gossaert in Rom Oud Holland 59 1942 1—11.
K. G. Born, Scorel en de antieke kunst Oud Holland 69 1954 51—53.
566. A. Michaelis, Die Überreste der römischen Skizzenbücher Marten van Heemskerks Römische Skizzenbücher Marten van Heemskerks und anderer nordischer Künstler d. 16. Jhs. 1 JdI 6 1891 125—172.
567. L. Preibisz, Martin van Heemskerk Ein Beitrag zur Gesch. d. Romanismus in der niederländischen Malerei des 16. Jh. Leipzig 1911.
G. B. de Rossi, Panorama circolare di Roma delineato nel 1534 da Martino Heemskerk pittore olandese Bulletino della Comm. archeol. di Roma 1891 1892.
E. S. King, A new Heemskerk Journal of the Walters Art Gallery 7/8 1944/45 61—73 Rhodos Koloß.
568. M. Kuntzinger, Les dessins de Lambert Lombard GdBA 63 V 4 1921 2 185—192 Szene Igeler Säule um 1533.
569. A. Michaelis, Das Cambridger Skizzenbuch Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des 16. Jhs. 5 JdI 7 1892 92—100.

Deutschland

Allgemeines

570. M. Escherich, Das nordische Formgefühl in seinem Verhältnis zur Antike Zs. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. 11 1916 28—35.
571. C. Neumann, Ende des Mittelalters? Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 12 1934 124—171 Dt. Renaissance eine Episode.

572. P. Brandt, Das Ringen der dt. Kunst mit der Antike Das humanistische Gymnasium 36 1925 105—121 bes. Baukunst, Anschluß an Dehio.

573. O. Benesch, The art of the Renaissance in Northern Europe. Its relations to the contemporary spiritual and intellectual movements Cambridge Mass. 1945 2. Aufl. 1947 Bespr. E. C. The Connoisseur 118 1946 60—61; W. Stechow Journal of Aesthetics and Art Criticism 5 1946 66—68; N. Pevsner Burlington Mag. 89 1947 352; P. O. Kristeller Art Bulletin 29 1947 60—61; H. F. Bouchery De Gulden Passer 25 1947 372—376; S. Esche Kunstchronik 2 1949 155—158.

A. Oberheide, Der Einfluß Marc Antonios Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jh. Diss. Hamburg 1933.

J. Seznec, Apollo and the swans on the tomb of St. Sebald Journal of the Warburg Institute 2 1938 75.

R. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts JdI 48 1933 AA 1933 758—759.

H. R. Weihrauch, Augsburger Renaissance: Neptun und Römische Kaiser Studien zur süddt. Bronzeplastik 4 Münchener Jb. d. bild. Kunst 3. F. 3/4 1952/53 1954 199—215.

Dürer

574. H. Grimm, Einfluß griechischer Kunst auf A. Dürer Über Künstler und Kunstwerke 2 1867 230.

O. Jahn, Cyriacus von Ancona und A. Dürer Grenzboten 3 1867; Aus der Altertumswiss. Aufsätze Bonn 1868 333—352.

A. Warburg, Über Planetengötterbilder im niederdt. Kalender von 1519 Bericht der Ges. der Bücherfreunde Hamburg 1 1910 u. in Ges. Schr. hg. Gr. Bing 2 Leipzig 1932 483—485, 645—646.

A. Springer, Vorbilder zu zwei Dürerschen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung Mitt d. Centralkomm. zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 7 1862 80 München Bayr. St. B. Cod. lat. 716 H. Schedel und Cyriacus von Ancona.

A. Wolf, Adamas mourned by the nymphs in Schedels Liber Antiquitatum Journal of the Warburg Institute 2 1938 80—81 (K. Lehmann Hesperia 12 1943 115).

Ch. Picard, Des frises du Mausolée aux dessins d'A. Dürer Revue archéol. 6 37 1951 213—215.

575. Fr. Wickhoff, Dürers Studium nach der Antike Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 1 H. 3.

576. M. Lehrs, Zu Dürers Studium nach der Antike Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 2 1881 281—286.

577. H. Thode, Dürers antikische Art Jb. d. Preuß. Kunstslgen 3 1882 106—119.

578. H. Grimm, Bemerkungen über den Zusammenhang von Werken A. Dürers mit der Antike Jb. d. Preuß. Kunstslgen 2 1881 186—191.

579. L. Justi, Jacopo de' Barbari und A. Dürer Repert. f. Kunstwiss. 21 1898 346—374 439—458.

A. Wolf, Jacopo di Barbaris Apoll and Dürers early male proportion figures Art Bulletin 25 1943 363—365.

580. A. Warburg, Dürer und die italienische Antike Verhdlgen d. 48. Verslg. dt. Philologen Hamburg 1905 55—60; Ges. Schr. hg. Gr. Bing 1 1932 443—450, 623—625.

W. Weisbach, Der junge Dürer in seinen Beziehungen zum italienischen Quattrocento und zur Antike in: Der junge Dürer Drei Studien Leipzig 1906 29—61.

A. Weixlgärtner, Die Fliege auf dem Rosenkranzfest Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, Beil. d. Graph. Künste 1928 20—22.

581. E. Panofsky, Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari Jb. d. Preuß. Kunstslgen 41 1920 359—377.

582. E. Panofsky, Dürers Stellung zur Antike Wiener Jb. f. Kunstgesch. d. Kunsthist. Inst. 15 NF 1 1921/22 1923 43—92 und Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen hg. Kunsthist. Inst. Wien 5 Wien 1922 und in: Meaning in te visual arts New Jersey 1955 236—294.

583. K. T. Parker, Eine neugefundene Apollozeichnung A. Dürers Jb. d. Preuß. Kunstslgen 46 1925 248—254 Silberstiftzeichnung Umkreis Filippino Paris Louvre.

A. M. Friend, Dürer and the Hercules Borghescce-Piccolomini Art Bulletin 25 1943 40—49.

584. R. Noll, Dürer und die Antike Wiener Bll. f. d. Freunde d. Antike 5 1928 26—30.

585. W. Weisbach, Dt. Renaissance und Antike Ein Jubiläum des 400. Todestages A. Dürers Die Antike 4 1928 108—137 zusammenfassend.

586. Th. v. Frimmel, Dürer und die Ephebenfigur vom Helenenberge Bll. f. Gemäldekunde 2 1905 (3) 51—58.

587. R. v. Schneider, Die Erzstatue vom Helenenberge Festschrift zur 42. Verslg. Dt. Philologen Wien 1893 Jb. d. Kunstslgen Wien 15 1894 103.

588. M. Silber, Die Statue vom Helenenberge Salzburger Museumsbll. 19 1940 (4—6) 11—12 H. Bocksberger Frescoabb. in Landshut Residenz.

R. Noll, Funde vom Magdalensberg (Helenenberge) in der Wiener Antikenslg. Carinthia I Mitt. d. Gesch. V. f. Kärnten 147 1957 112—124.

R. Egger, Ein Kapitel römischer Wirtschaftsgeschichte (Zur Inschrift der Statue vom Magdalenenberge) Anzeiger der phil. hist. Kl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1956 (4) 53—58.

H. Vetter, Die Personennamen auf dem Magdalensberg Festschrift R. Egger 3 1954 33, Carinthia I 1944 1954 33.

589. E. Panofsky und Fr. Saxl, Dürers Melancolia I Eine quellen- und typengesch. Untersuchung Leipzig 1923 Studien d. Biblio. Warburg 2.

590. M. Zucker, Scipio Africanus Major und der Celtibererprinz Aluccius Eine Ill. Dürers zu einer Liviusstelle Monatshefte f. Kunstwiss. 7 1914 6—9.

591. H. Tietze und E. Tietze-Conrat, A hieroglyph by Dürer Burlington Magazine 70 1937 81—82.

592. G. Leidinger, A. Dürer und die Hypnerotomachia Poliphili Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Abt. 1929 H. 3.

593. O. Lenz, Über den ikonographischen Zusammenhang und die literarische Grundlage einiger Herkuleszyklen des 16. Jh. und zur Deutung des Dürerstiches B 73 Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 1 1924 80—103.

E. Tietze-Conrat, A drawing in Stockholm and Dürers engravings B 73 and B 1 Nationalmusei Arsbok Stockholm 1949/50 38—52.

E. Wind, Hercules and Orpheus two mock heroic designs by Dürer Journal of the Warburg Inst. 2 1938/39 206—218.

594. E. Wind, Dürers Männerbad a Dionysian mystery Journal of the Warburg Inst. 2 1938/39 269—271.

G. de Tervarent, Dürers Pupila Augusta Burlington Mag. 92 1950 198—199 (vgl. ebenda 74 1939 246 und 92 1950 239).

O. Kurz, Huius Nympha loci A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 16 1953 (3/4) 171—177.

Maler

595. G. de Tervarent, Astrological concepts in renaissance art GdBA 88 VI 30 1946 (956—958) 232—248.

A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder Straßburg 1916 Studien zur dt. Kunstgesch. 194.

G. W. Elderlin, The Hercules and Omphale of Hans Baldung Echoes of antiquity 2 Art Bulletin 17 1935 100—101.

W. Stechow, Shooting at fathers corpse Art Bulletin 24 1942 213—225.

P. Boesch, Schießen auf den toten Vater. Ein beliebtes Motiv der Schweizer Glasmalerei Zs. f. Schweizer Archäol. u. Kunstgesch. 15 1954 87—92.

W. Stechow, Shooting at fathers corpse, a note of the hazards of faulty iconography Art Bull. 37 1955 55—56.

L. Schmidt, Der Schuß auf den toten König Österr. Zeitschr. f. Volkskunde 57 NS 8 1954 70—72.

O. Kurz, Zum Schuß auf den toten König Österr. Zeitschr. f. Volkskunde 58 NS 9 1955 17.

596. C. Dodgson, Drei neue Cäsarenköpfe von Burgkmair Die Graphischen Künste 56 27.

E. Tietze-Conrat, Ikonographische Deutungen nach Columnas Historia Traiana Zeitschr. f. bild. Kunst 1922/1923 Kunstchronik (21) 411—412.

T. Gerszi, Eine unbekannte Zeichnung von Hans Burgkmaier Acta hist. art. 4 1956 (1/2) 137—142.

597. S. Vögelin, Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt? Repert. f. Kunstwiss. 10 1887 345—371.

598. G. Leithäuser, Hans Holbein d. J. in seinem Verhältnis zur Antike und zum Humanismus Progr. 664 Hamburg 1886.

H. Koegler, Holbeins Triumphzüge des Reichtumes und der Armut Jahresberichte der Kunstslg. Basel NF 28—29 1931/32 1933 57—95.

E. Simon, Eine Allegorie des Römischen Reiches 1539 Antike und Abendland 5 1956 93—106

599. E. Bethe, Antike Buchillustrationen in Frühdrucken Gutenberg-Jb. 15 1940 228—237.

600. W. Weisbach, Ein Fuß beschuht, der andere nackt Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf Zs f. Schweizer Archäologie und Kunstgesch. 4 1942 108—122.

R. Forrer, Die Mittelalter- und Renaissance-Einschuhigen als Überkommnis aus der Antike Zs. f. Schweizer Archäologie und Kunstgesch. 5 1943 52—53.

601. A. Michaelis, Das Basler Skizzenbuch Röm. Skizzenbücher nordischer Künstler des 16. Jhs. 3 JdI 7 1892 83—89 Zeichnung H. Bock Farnes. Stier.

Fr. Matz, Über eine dem Herzog von Coburg-Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken Monatsber. der Pr. Akad. d. Wiss. Berlin 1871 445—499.

602. A. Michaelis, Drei Skizzenblätter von Melchior Lorch Röm. Skizzenbücher nordischer Künstler des 16. Jhs. 2 JdI 7 1892 81—82.

603. H. Harbeck, Zwei neue Zeichnungen von Melchior Lorichs JdI 25 1910 28—31.

604. J. Strzygowski, Die Säule des Arkadius in Konstantinopel JdI 8 1893 230—249 M. Lorch.
G. Qu. Giglioli, La colonna di Arcadio a Costantinopoli Neapel 1952 Bespr. M. Renard Latomus 13 1954 322; F. Castagnoli Studi Romani 1 1953 322—325; G. R. Ansaldi Bull. Mus. della Civiltà Romana 18 1956 51—54, Byz. Zeitschr. 46 1953 488.
605. Th. Wiegand, Das Hippodrom von Konstantinopel zur Zeit Suleimans d. Gr. JdI. 23 1908 1—11 M. Lorichs.
606. V. H. Poulsen, Eine archäol. Zeichnung von Melchior Lorichs Acta archaeolog. 4 1933 104—109
Bespr. H. Buchthal, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 248.

Humanismus

607. P. Joachimsen, Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus 1910.
608. H. Keller, Das Geschichtsbewußtsein des dt. Humanismus und d. bild. Kunst Hist. Jb. 60 1940 664—684.
609. P. H. Stemmermann, Die Anfänge der dt. Vorgeschichtsforschung Deutschlands Bodenaltertümer in der Anschauung des 16. und 17. Jh. Diss. Heidelberg 1933 Quakenbrück 1934 Die Humanisten, die Augsburger Medusa.
610. F. G. Pariset, L'art et l'humanisme en Alsace 1. Art et Humanisme de Brant à Brunfels 2. Art, Humanisme et Religion: Le cas de Hans Baldung Grien 3. L'Humanisme et les théories artistiques: L'Architecture 4. L'Art et l'humanisme de Stimmer à Dietterlin Revue d'Alsace 90 86 1939 3—48.
M. M. Phillips, Erasmus and the northern renaissance New York 1950.
R. Pfeiffer, Conrad Peutinger und die humanistische Welt Augusta 955—1955 Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgesch. Augsburg München 1955 179—186.
M. Hauttmann, Dürer und der Augsburger Antikenbesitz Jb. d. Pr. Kunstslgen 42 1921 34—50.
W. Grünhagen, Bronzestatuette aus der Slg Willibald Pirkheimers Forschungen und Fortschritte 26 1950 87—90.
Chr. Huelsen, Die Inschriftensammlung des Erfurter Humanisten Nicolaus Marschalk Jahrbücher der Akademie gemeinnütziger Wiss. zu Erfurt NF 38 1912 163—185.
K. Rathe, Die Impresa eines Wiener Humanisten Bibliofilia 42 1940 54—65.
611. W. Kubitschek, Das Lapidarium des H. Beck von Leopoldsdorf Jb. f. Altertumskunde d. Zentralkomm. 6 1912 1913 103—147.
612. Fr. Ruzicka, Römische Denkmäler im Schloß zu Ebreichsdorf Oe. Jhh. 18 1915 Beiblatt 219—232 Schicksale d. Slg des H. Beck von Leopoldsdorf.
613. K. M. Mayr, Keltischer Heilgott auf spätgotischem Schnitzaltar Archiv f. Religionswiss. 37 1941/42 354—356.
H. Bulle, Keltische Brautfahrt, etruskische Hadesfahrt und der genius cucullatus Oe. Jhh. 35 1943 138—156
zu Reliefs an Maria Saal Kärnten Bespr. R. Egger Oe. Jhh. 37 1948 106.
R. Egger, Der hilfreiche Kleine im Kapuzenmantel. Oe. Jhh. 37 1948 90—111
Bespr. D. Decev Bull. Inst. Archeol. Sofia 17 1950 370.
R. Noll, Telesphoros-Genius cucullatus. Zu Denkmälern von Kapuzengöttern. Beiträge zur älteren europ. Kulturgesch. Festschrift R. Egger 2 Klagenfurt 1953 184—197; Carinthia 1 143 1953 638—651.
614. W. Dehn, Ein eingemauerter Römergrabstein in der Kirche von Dahlen, Krs. Bitburg Denkmäler der rhein. Vorzeit und ihr Schutz 9 Rhein. Vorzeit in Wort und Bild 3 1940 62—76.
R. Klessmann, D. O. M. Reallex. Dt. Kunstgesch. 4 (37) 124—127.
A. Warburg, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Kl. 26 1919 Heidelberg 1920 Ges. Schr. 1 1932 487—558, 647—656.
W. Stengel, Öfen, Krüge und Bilder auf antiquitätische Art Jb. f. Kunstwiss. 1924/25 26—46.

BAROCK

Allgemeines

615. H. M. R. Leopold, De Geest van het Barok en de Romeinsche Keizertijd Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome 3. 2 1943 1—96.
G. Weise, Das Schwärmerische als Ausdrucksmotiv der religiösen Kunst des Abendlandes Pantheon 15 30 1942 213—220.
616. O. Grautoff, Zum Problem der Antike und des Barock im 17. Jh. in Italien und Frankreich Cicerone 7 1915 383—392.

617. A. Munoz, La scultura barocca e l'antico L'Arte 19 1916 129—160.
C. C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani Drawings of classical antiquities Notes on their content and arrangement Art Bull. 38 1956 31—46.
618. W. Amelung, Vier bacchische Reliefs im Casino Borghese Zerstreute Fragmente römischer Reliefs RM 24 1909 181—188 Zeichnungen.
Ch. Huelsen, Vier bacchische Reliefs im Casino Borghese Oe. Jhh. 15 1912 109—123 (vgl. Nr. 424).
619. W. Amelung, Zum Florentiner Wanderer Zerstreute Fragmente römischer Reliefs RM 23 1908 1—10 24 1909 177—179 Zeichnungen um 1640.
620. W. Amelung, Zu der Grabstele eines Palästriten im vatikan. Mus. RM 24 1909 191—194 Zeichnungen Cod. dal Pozzo 17. Jh.
Cl. Gilbert, Sur une composition retrouvée de Ribera d'après le relief alexandrin dit: Visite de Dionysos chez Ikarios Revue archéol. 6. 38 1953 70—81.
621. K. Donahue, The ingenious Bellori A biographical study Marsyas hg. The students of the inst. of fine arts New York Univ. 3 1943/45 1946 107—138 167.
H. Egger, Philipp v. Stosch u. die für seinen Atlas beschäftigten Künstler Festschrift d. Nat.-Biblio. Wien 1926 221—234.
J. Hess, Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti 1614 English Miscellany A symposium hg. M. Praz Rom 1950 198—220.
C. H. Hereford, P. u. E. Simpson The Bacchic group in Casaubon's. Ben Jonson 10 Commentary Oxford 1950 7—10, 526.
622. C. Robert, Ein röm. Skizzenbuch aus dem 18. Jh. im Besitz der Frau von Bauer geb. Ruhl zu Kassel 20. Winckelmannsprogramm Halle 1897 H. Tresham.
M. Whinney, Flaxman and the 18. c. Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 19 1956 (3/4) 269—282.

Italien

623. Th. Schreiber, Flaminio Vaccas Fundberichte Ber. über d. Verhdlgen d. Sächs. Ges. d. Wiss. Phiolol.-hist. Kl. 33 1881 42—91 Funde, Restaur. um 1590.
Th. Schreiber, Unedierte römische Fundberichte aus italienischen Archiven und Bibliotheken Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. Leipzig, Philol. hist. Kl. 1885.
624. Th. Schreiber, Die Fundberichte des Pier Leone Ghezzi Ber. über d. Verhdlgen d. Sächs. Ges. d. Wiss. Leipzig Phil.-hist. Kl. 44 1892 105—156 zu Dresdner Antiken und Falschstücken.
625. E. Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis Jb. d. Pr. Kunstslgen 40 1919 241—278 269 Bernini und die Antike.
R. Josephson, St. Paulus i Upsala Domkyrka Upplands Fornminnes-Förenings Tidskrift 39 (6) 9 (3) 1924. 376—387 S. Andrea al Quirinale und Laokoon.
W. S. Heckscher, Berninis elephant and obelisc Art Bulletin 29 1947 155—182.
626. H. Bulle, Der Barberinische Faun JdI 16 1901 1—18.
627. G. Habich, Zum Barberinischen Faun JdI 17 1902 31—39.
628. A. E. Popp, Der Barberinische Faun Wiener Jb. f. Kunstgesch. d. Kunsthist. Inst. 15 NF 1 1921/22 1923 215—235.
629. K. Cassirer, Eine Replik des Barberinischen Fauns Münchener Jb. d. bild. Kunst 12 1921/22 90—97.
Y. Bruand, La restauration des sculptures antiques du Cardinal Ludovisi 1621—1632, Mélanges d'archéol. et d'hist. Ecole fr. de Rome 66 1956 397—418.
630. H. Posse, Alessandro Algardi Jb. d. Pr. Kunstslgen 26 1905 169—201 als Restaurator.
M. Neusser, Alessandro Algardi als Antikenrestaurator Belvedere 13 1928 3—9.
631. L. Pallat, Herakles mit der Hydra im Alten Kapitolin. Mus. RM 9 1894 334—348.
632. N. v. Holst, Die Cäcilienstatue des Maderna und ihre antiken Vorbilder Zs. f. Kunstgesch. 4 1935 35—46 vgl. M. Reymond, La Sainte Cécile de Stephane Maderne GdBA 34 III 7 1892 37—42.
633. G. M. A. Richter, One or two statuettes of Diogenes Metropolitan Museum Studies 2 1929/30 1930 29—39 Diogenes Albani it. 18. Jh.
G. Qu. Giglioli, I leoni dell'arsenale di Venezia Archaeologia classica 4 1952 1—9.
634. E. Tietze-Conrat, Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer Wiener Jb. d. Kunsthist. Inst. 11 1917 16—108.
A. Brenna, Guido Renis Heracles and Achelous and its hellenistic prototype Burlington Mag. 97 1955 151—152.
Fr. Wickhoff, Sacchis Restauration der sterbenden Mutter des Aristides Jb. d. kunsthist. Slgen Wien 19 1898 344—351 u. in: Abhandlungen, Vorträge u. Anzeigen, Hg. M. Dvorak 2 Berlin 1913 66—80.

A. Minto, Le vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito-antiquari nel seicento Studi Accademia Toscana di Scienze e lettere La Colombaria 1 Florenz 1952.

G. Qu. Giglioli, Un rilievo ora perdutto, conservato in un disegno publicato da G. Casali 1644 Rendicotti d. Pontificia Accademia Romana di Archeol. 27 1951—1952 1953 33—45.

635. R. Wittkower, Piranesis parere sull'architettura Journal of the Warburg Institute 2 1938 147—158.

A. N. Zadoks-Josephus Jitta, Piranesi archeolog Tijdskrift voor Geschiedenis 54 1939 1—14.

L. Crespi, G. P. Piranesi archeologo nuovo Busto Arsizio 1955.

O. A. Danielsson, Zu den etruskischen Inschriften Piranesis Minnesskrift till Axel Erdmann 1913 313—337.

K. A. Thomas, Piranesi and Pompeji Kunstmuseets Aarsskrift 39—42 1952—1955 1956 13—28.

636. E. v. Mercklin, Zwei marmorne Dreifüße aus Albano im Vatikan RM 49 1934 209—221 Piranesis wechselweise kopierende Ergänzung.

637. S. Chamberlain, The triumphal arches of Piranesi Print collectors Quarterly 24 63—79.

638. R. Michea, La poesie des ruines au 18. s. et la contribution de l'Italie à la sensibilité préromantique Etudes italiennes 16 NF 5 1935 117—132 337—350.

Frankreich

639. E. Müntz, L'enseignement des Beaux Arts en France Le siècle de Louis XIV GdBA 37 III 14 1895 471—480 Antikenstudium.

P. Humbert, Un amateur, Peiresc 1580—1637 Paris 1933 Bespr. P. Jourda Revue du 16. s. 19 1933 308—310.

H. Stern, Peiresc et le grand camée de France Revue des arts 6 1956 255—256.

H. Stern, Un sarcophage de la Gayole découvert par Peiresc Comptes rendues de l'accad. des inscript. 1956 250—256.

640. E. Michon, Centaure marin et Silène Groupe antique du Musée du Louvre Revue de l'art ancien et moderne 19 1906 389—396 Gesch. Aufstellung Escalier des Ambassadeurs Versailles 1713.

641. L. Réau, Les Compagnes de Diane GdBA 74 VI 7 1932 136—154 14 Nymphen von versch. Künstlern zur Diana Versailles unter Ludwig XIV.

642. W. Holzhausen, Die Bronzen der kurfürstl. Sächsischen Kunstkammer zu Dresden Jb. d. Pr. Kunstslgen 54 1933 Beiheft 45—88.

643. W. Holzhausen, Die Bronzen August des Starken in Dresden Jb. d. Pr. Kunstslgen 60 1939 157—186.

644. E. Tietze-Conrat, Der Böckchentragende Satyr Ein Beitrag zur Frage der skulpturalen Kopie und zum Œuvre Georg Rafael Donners Wiener Jb. d. Kunsthist. Inst. 6 1912 61—82.

645. F. Benoit, Dessins d'Antiquaires Arlésiers GdBA 70 VI 17 1937 65—74.

646. J. Formigé, Note sur la Vénus d'Arles Comptes rendus de l'acad. des inscript. 1911 658—664.

647. A. Héron de Villefosse, Un moulage ancien de la Vénus d'Arles Revue de l'Art ancien et moderne 31 1912 2 81—96 Einzelheiten zur Restaurierung, zum Gips und den Zeichnungen.

648. A. Héron de Villefosse, La Vénus d'Arles Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France 1913 199—205.

649. E. Michon, La Vénus d'Arles et sa restauration par Girardon Monuments et Mémoires Fond. E. Piot 20 1913 13—45 Nachweis, daß der Gips kein getreues Abbild des ursprünglichen Bestandes ist und daß Girardons Veränderungen der Antike z. T. übertrieben worden sind. Angabe sonstiger Restaur. des Künstlers und weiterer dgl. Arbeiten für Ludwig XIV.

650. M. Neusser, Die Ergänzung der Venus von Arles Belvedere 13 1928 51—55.

651. C. Gabillot, Quelques croquis de Fr. Girardon GdBA 60 IV 14 1918 87—92 Schätzung von Antiken aus d. Bes. N. Fouquet Schloß Vaux um 1685.

652. E. Michon, Le faune Barberini Bulletin de la Soc. nat. des Antiquaires de France 1902 331—336.

653. E. Michon, Copie Bouchardon du faune Barberini (1726—1730) Bulletin de la Soc. nat. des Antiquaires de France 1923 188—192 vgl. A. Roserot, L'œuvre de Bouchardon en Italie GdBA 50 III 40 1908 2 17—37.

654. P. Francastel, La sculpture de Versailles Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique Paris 1930 T. R. Bespr. G. Keller-Dorian, Antoine Coysevox Cat. Paris 1920 1. 2. GdBA 64 V 6 1922 2. 128 zur Kopie der kauernden Venus.

655. J. L. Vandoyer, Les collections de Le Notre. Revue de l'art ancien et moderne 34 1913 351—364 Antik. u. Kopien.

656. G. Macon, Les Arts dans la maison de Condé 1. Le grand Condé et son fils 3. Les sculpteurs Revue de l'art ancien et moderne 10 1901 175—188 Antiken und Kopien.

657. Fr. de Catheu, Le décor du Château et du Parc de Sceaux II GdBA 81 VI 21 1939 1 287—304 Gartenskulpturen Antikenkopien frz. Künstler 17. Jh.

658. O. Benndorf, Zu den Galliern des Attalos Bemerkungen zur gr. Kunstgesch. 4 AM 1 1876 167—171 L. S. Adam und Polignac.

659. C. Blümel, Ein gefälschter Strategenkopf JdI 53 1938 AA 1938 265—276 Kopf Slg Polignac, gelegentl. mit d. Perikles verwechselt, und Cäsarkopf d. Slg Polignac, Arbeiten des frühen 18. Jh.

660. C. Blümel, Der Germanenkopf des Berliner Museums, eine Arbeit des 18. Jh. Germania Anzeiger d. Röm.-Germ. Komm. d. Dt. Archäol. Inst. 17 1933 29—30.

661. E. Michon, Le bas-relief de la Jeune Mariée Notes sur quelques monuments du département des antiquités grecques et romaines au musée du Louvre, 3 Mémoires de la soc. nat. des Antiquaires de France VI 8 1899 81—117 333—336.

662. L. Roger-Milès, Les Dianes de Houdon et les caprices de la pudeur esthétique à la fin du 18. s. Paris 1913 Questions d'esth étique et d'histoire de l'art.

P. Vitry, La Morphée de Houdon Revue de l'art ancien et moderne 21 1907 149—156 Kopie der kapitolin. Vestalin 1777.

H. Dieckmann u. J. Seznec, The horse of Marcus Aurelius. A controversy between Diderot and Falconet Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 15 1952 198—228.

663. F. de Catheu, Les Marbres de Leptis Magna dans les monuments fr. du 18. s. Bulletin de la soc. de l'hist. de l'art fr. 1936 1 51—74.

A. Hornbogen, Claude Lorrain, Griechische Sagen nach Stichen von R. Earlom aus dem liber veritatis Greiz 1956 St. Bücher- und Kupferstichslg Greiz 4.

Th. H. Lunsingh Scheurleer, Novels in ebony Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 19 1956 (3/4) 259—268.

A. N. Zadoks-Josephus Jitta, De Comte de Caylus als archeoloog Tidschrift voor Geschiedenis 61 1948 1949 291—297.

Poussin

664. B. Nogara, Le nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell' Odissea ed altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei Pontifici Milano 1907 Collezioni archeologiche artistiche e numismatiche dei palazzi apostolici 2 ausführl. z. Gesch. u. zu d. Kopien Poussin, van Dyck, Cortona, Sandrart, Bartoli, H. Meyer.

L. Curtius, Zur Aldobrandinischen Hochzeit, Vermächtnis der antiken Kunst Heidelberg 1950 119—140.

W. v. Niebelschütz, Die Aldobrandinische Hochzeit Westermanns Monatsh. 93 1952/53 22—27.

S. Ch. Emmerling, Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin Diss. Würzburg 1939.

R. Schneider, Des sources ignorées ou peu connues de l'art de Poussin La conception classique de l'originalité Mélanges dédiés à la mémoire d'E. Bertaux Paris 1924 279—287.

Francastel, Poussin et le milieu romain de son temps Revue de l'art ancien et moderne 68 1935 93—95.

J. Le Gall, Le ponte rotto et le ponte molle sur les dessins de Nicolas Poussin Tiberina 1 Revue archéol. 6 47 1956 34—39.

G. Kleiner, Die Inspiration des Dichters Berlin 1949 63 S. 20 Tf. Kunstwerk und Deutung 5 Bespr. K. Schefold, Mus. Helvet. 7 1950 256.

665. E. Magne, Le voyage de Nicolas Poussin en France d'après les documents inédits 1 Revue de l'art ancien et moderne 34 1913 214—232 Beschaffung von Gipsabgüssen, Trajanssäule.

H. Puvis de Chavannes, N. Poussin et la scuplture Revue de l'art ancien et moderne 68 1935 93—95.

M. Charageat, L'Ariadne endormie, cire de N. Poussin Revue des Arts 3 1953 34—39.

666. G. Wengstroem und R. Hoppe, Nicolas Poussin Coll. de dessins du Mus. nat. 2 Malmö 1935 Zeichnungen nach der Antike.

W. Friedlaender u. A. Blunt, The drawings of Nicholas Poussin Cat. raisonné 3 Mythological subjects Warburg Inst. 5 3 London 1953.

Griseri (Zu Poussins Antikenstudium) Commentari 2 2 106 Tf. 31 Abb. 116.

J. Castello, Ovids Metamorphoses, Poussins drawings for Marino and the new classicism 1 Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 18 1955 296—317.

R. B. K. McLanathan, Achilles on Skyros by Nicolas Poussin Bull. Mus. fine arts Boston 45 1947 2—11.

E. H. Gombrich, The subject of Poussins Orion Burlington Mag. 84 1944 37—41.

H. Bardon, A propos d'un dessin de Nicolas Poussin à Chantilly Latomus 15 1956 83—85.

667. E. Kroker, Eine Slg von Handzeichnungen in der Leipziger Stadtbibliothek Zs. f. bild. Kunst 49 NF 24 1914 118—124.

668. R. Salomon, An unknown letter of Nicolas Poussin Journal of the Warburg Inst. 1 1937/38 79—82.

669. H. Lemonnier, Les sources des Bergers d'Arcadie de Poussin Revue de l'art ancien et moderne 47 1925 273—286.

670. W. Weisbach, Et in Arcadia ego Ein Beitrag zur Interpretation antiker Vorstellungen in der Kunst d. 17. Jh. Die Antike 6 1930 127—145.

671. E. Panofsky, Et in Arcadia ego Philosophy and history, essays presented to Ernst Cassirer Oxford 1936 223—254. u. in: Meaning in the visual arts New Jersey 1955 295—320.

H. Petriconi, Das neue Arkadien Antike und Abendland Beiträge 3 1948 187—200.

672. W. Weisbach, Et in Arcadia ego GdBA 79 VI 18 1937 287—296.
673. J. Klein, An analysis of Poussins Et in Arcadia ego Art Bulletin 19 1937 314—315.
674. E. Panofsky, Et in Arcadia ego et le tombeau parlant GdBA 80 VI 19 1938 305—306.
675. A. Blunt, Et in Arcadia ego Art Bulletin 20 1938 96—100.
J. Seznec, Racine et Prud'hon GdBA 86 6 26 1944 (929—934) 349—364.

Rembrandt und Rubens

676. W. R. Valentiner, Rembrandt auf der Lateinschule Jb. d. Pr. Kunstslgen 27 1906 118—128 Darstellungen aus röm. Autoren.
W. Stechow, Römische Gerichtsdarstellungen von Rembrandt und Bol Oud Holland 46 1929 (3) 134—139.
677. W. R. Valentiner, Rembrandts Zeichnungen zur röm. Gesch. 13. Congrès internat. d'hist. de l'art Stockholm 1933 Actes 204—206.
H. Bramsen, The classicism of Rembrandts Bathseba Burlington Mag. 92 1950 128—131.
678. E. Kieser, Über Rembrandts Verhältnis zur Antike Zs. f. Kunstgesch. 10 1941/42 129—162.
Fr. Saxl, Zur Herleitung der Kunst Rembrandts Rembrandt und die Antike Mitt. d. Ges. f. vervielf. Künste Graphische Künste Beilage 33 1910 41—43.
Fr. Saxl, Rembrandt and Classical Antiquity Lectures Warburg Inst. London 1957.
G. J. Hoogewerff, Rembrandt en een ital. Maecenas Oud Holland 35 1917 129—148.
679. J. Six, De Homerus van Rembrandt Oud Holland 15 1897 1—12 vgl. RM 13 1898 63—66.
J. Kruse, Eine neuentdeckte Homerus-Zeichnung von Rembrandt in Stockholm Oud Holland 27 1909 221—228.
680. F. Schmidt-Degener, Rembrandt en Homerus Feestbundel A. Bredius Amsterdam 1 1915 25.
681. M. von Boehn und W. Bruhn, Homer in der Kunst in: Homer, Ilias Berlin 1939 1—143.
682. R. und E. Boehringer, Homer Bildnisse und Nachweise 1. Rundwerke Breslau 1939 Bespr. K. Schefold, Bildnisse Homers Die Antike 16 1940 245 Rembrandts Homer, Goethes Homer; H. Poulsen Acta archaeol. 11 1940 153 Rubens' Homer.
H. v. Einem, Rembrandt und Homer Wallraf-Richartz-Jb. 14 1952 182—205.
683. W. R. Valentiner, Eine römische Büste in Rembrandts Besitz Berliner Museen, Amtl. Berichte aus d. Preuß. Kunstslgen 55 1934 76—78.
W. Stechow, Rembrandts Democritus The Art Quarterly 7 1944 233—238.
W. Stechow, Zwei Darstellungen aus Hippokrates in der holländischen Malerei Oudheidkundig Jaarboek Utrecht 4 1924 34—38.
684. Fr. Goeler v. Ravensburg, Rubens und die Antike Seine Beziehungen zum klass. Altertum und seine Darstellungen aus d. klass. Mythologie und Geschichte Eine kunstgesch. Untersuchung Jena 1882.
685. F. M. Haberditzl, Rubens und die Antike Jb. d. Kunstslgen Wien 30 1911 257—276.
686. E. Kieser, Antikes im Werke des Rubens Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 10 1933 110—137
Bespr. E. Gombrich, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 306.
A. Stange, Rubens Daimonion Bemerkungen zu einigen Grundzügen seiner Kunst Bonn 1944 Vorträge Univ. Bonn Europ. Geist — Europ. Kultur 153.
L. v. Puyvelde, Les sources du style de Rubens 1. Le contact avec l'art antique et l'art italien Revue belge d'archéol. et d'hist. de l'art 21 1952 23—44.
687. F. Prims, P. P. Rubens humanist Meededeelingen voor Rubens hg. Vlaamsche Academie voor Wetenschappen 1946/47 9—27.
H. Kehrer, P. P. Rubens Mit Briefen des Künstlers und seiner Schrift über die Nachahmung antiker Statuen München 1919.
J. S. Held, Rubens and Virgil Art Bull. 29 1947 125—126.
688. O. G. v. Simson, Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, bes. d. Medicigalerie d. P. P. Rubens Diss. München 1936 Leipzig 1937.
689. Fr. Lught, Notes sur Rubens GdBA 67 V 12 1925 2 179—202. Medicizyklus Die Vigilantia nach der sog. Thusnelda.
W. Deonna, La Politique (1638 del. f. v. Marselaer Corn. Galle d. J. 1656 st., publ. 1666) par P. P. Rubens Revue belge de philologie et d'histoire 31 1953 (2/3) 520—536.
690. M. Hoc, Le déclin de l'humanisme belge, étude sur J. G. Gevaerts philologue et poète. 1593—1666 Fond. universitaire de Belgique Brüssel 1922 Rubens.
R. Lebègue, Les correspondants de Peiresc dans les Anciens Pays Bas Brüssel 1943 Coll. Lebègue 3 35 Bespr. Ch. Picard Revue archéol. 37 1951 115—116.

691. F. Villot, Correspondance de P. P. Rubens et de Sir Dudley Carleton relative à l'échange d'une collection de marbres antiques contre des tableaux de sa main Cabinet de l'Amateur 1845/46 297.

692. W. Schöne, Die Leda von Michelangelo und Rubens Kunst 1 1948 30—35 (vgl. Ch. Tolnay, Michelangelo II. Princeton 1948 106—107 192—193).

H. Kysoky, Zum sog. Senecakopf Archäol. Miscellen 2 Oe. Jhh. 1 1898 Beiblatt 140—144 Rubens.

Th. Wiegand, Torso eines Fischers aus Aphrodisias Jb. Pr. Kunstslgen 37 1916 1—13.

693. L. Burchard, Das Bildnis des N. Rockox, Antwerpener Bürgermeister von van Dyck Kat. Slg. Stroganoff Lepke 2043 Berlin 1931 98—105 Rubens archäol. Briefwechsel f. d. Demosthenesbildnis.

694. K. M. Swoboda, Des Rubens Venusfest in der Wiener Gemäldegalerie Neue Aufgaben d. Kunstgesch. Brünn 1936 107—124 M. Hirsch, Vortragsbericht Zs. f. Kunstgesch. 1 1932 185.

695. S. Sulzberger, Rubens et la peinture antique Revue belge d'archéol. et d'hist. de l'art 11 1941 59—65.

G. Lippold, Ladas Sitzungsber. d. bayr. Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Kl. Jg. 1948 H. 6 München 1949.

696. Chr. Norris, Rubens and the great cameo Phoenix 5 1948 178—188.

A. A. Barb, Diva Matrix, A faked gnostic intaglio in the possession of P. P. Rubens and the iconology of a symbol Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 16 1953 193—238.

A. N. Zadoks-Josephus Jitta, Rubens and an other cameo Phoenix 4 1949 20—22.

M. Ch. Ross, The Rubens Vase, its history and date Journal of the Walters Art Gallery 7/8 1944 9—39 Bespr. A. R. Visson GdBA 86 6 25 (928) 381—382 vgl. AJA 48 1944 382; Fr. Cumont L'Antiquité class. 14 1945 129.

O. Benesch, Artistic and intellectual trends as shown in book-illustration from Rubens to Daumier Harvard College Library 1943.

D. Röder-Vles, Een teekening van Antonie van Dijck naar een klassiek relief. Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 's Gravenhage 12 1937 (1) 8—13.

G. Falk, En Rubenselevs Tegninger Kunstmuseets Aarskrift 1918 64—77 Kopien und Antikenzeichnungen.

697. G. H. Hoogewerff, Teekeningen van Augustijn Terwesten naar de Beryte Marmere Antiken Bulletin van de Vereeniging tot bevoordering der kennis van de antieke beschaving 3 1 3.

K. E. Steneberg, Le Blon, Quellinus, Millich och den svenska hofparnassen. Svenska Skulpturidéer 1 Tidskrift för konstvetenskap 28 1952 54—105.

Deutschland

698. E. v. Ybl, Leonhard Kerns bisher unbekanntes Meisterwerk im Mus. d. schönen Künste zu Budapest Jb. d. Preuß. Kunstslgen 48 1927 53—57.

699. L. Curtius, Poenitentia Festschrift f. J. Loeb München 1930 53—62 Marmorstatuette eines Eros Florenz und Sandrart.

700. R. Enking, Der Apis-Altar Johann Melchior Dinglingers Ein Beitrag zur Auseinandersetzung des Abendlandes mit dem alten Ägypten Glückstadt 1939 Leipziger ägyptolog. Studien 11 Poussin und der Nil Vatikan.

H. Eichler u. E. Gose, Ein goldener Münzpokal von 1732 Trierer Zeitschr. 19 1950 107—132.

19. JAHRHUNDERT

Allgemeines

Italien und Frankreich

701. L. Hautecoeur, Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du 18. s. Paris 1912 Biblio. des écoles fr. d'Athènes et de Rome 105; Bespr. H. Tietze Kunstgesch. Anzeigen 1912 1913 (3/4) 113—123.

702. K. Simon, Körperlichkeit und Stil im Wandel vom Rokoko zum Klassizismus Jb. d. Freien Dt. Hochstifts 1931 126—166 Männl. Nacktheit und Antike.

H. T. Parker, The cult of antiquity and the French revolutionaries Chicago 1937.

703. R. Schapire, Der Apoll von Belvedere und seine Nachbildungen im 19. Jh. Monatsberichte f. Kunstwiss. und Kunsthandel 2 1902 323—326 Canova Perseus Thorwaldsen Jason.

P. Mingazzini, La datazione del ritratto di Augusto giovinetto al Vaticano Boll. d. Comm. archeol. Com. di Roma 73 1949—1950 1953 255—259.

D. F. Lunsingh-Scheurleer, De koopvrouw met liefdegodjes in de antieke en in de 18. eeuwsche kunst. Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 's Gravenhage 11 1936 (2) 17—22.

D. F. Lunsingh-Scheurleer, Achttiende-eeuwsche interpretaties van de koopvrouw met liefdegodjes. Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 's Gravenhage 12 1937 (2) 4—9.

G. Schneider-Herrmann, Een klassicistische reliefplaat uit de vroege negentiende eeuw. Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 22 1947 1949 5—8.

704. E. C. Corti, Untergang und Auferstehung von Pompeji und Herculaneum 2. Aufl. München 1940 6. Aufl. 1944 Bespr. Ch. Delvoye Latomus 9 1950 506.

E. C. Corti, The destruction ans resurrection of Pompeji London 1951 Bespr. M. Renard Latomus 10 1951 265; R. C. Carrington Antiquity 25 1951 168.

E. C. Corti, Vie, mort et résurrection d'Herculaneum et de Pompeji hg. H. Daussy Paris 1953 Bespr. M. Renard Latomus 13 1954 99.

R. Herbig, Don Carlos de Borbón. Escavador de Herculano y Pompeya Inst. Arqueologico Alemán Madrid 1954.

D. K. Hill, Exhibition The Bicentenary of the discovery of Pompeji New York Metropol. Mus. 1948.

A. K. Michels, Pompeiana Exhibition of Pompeian art and its influence 18. and early 19. c. to commemorate the bicentenary of the discovery of Pompeji Smith College Museum Northhampton Mass. 1948.

705. M. Praz, L'influsso delle scoperte di Ercolaneo sull' arte decorativa e sul gusto in Europa Emporium 88 1938 159—170.

706. M. Praz, Herculaneum and European taste Magazine of art 32 1939 684—693 727.

J. Seznec, Herculanum and Pompeji in French literature of the 18 c. Archaeology 2 1949 150—158.

707. M. Praz, Gusto neoclassico Contributi alla storia della civiltà europea Florenz 1940 Bespr. E. Toesca L'Arte 43 NF 11 1940 226 (vgl. L'Arte 44 NF 12 1941 162) Bespr. G. R. Ansaldi, Nuova Antologia 3 1941 306—310.

F. Kimball, The reception of the art of Herculanum in France Studies presented to D. M. Robinson St. Louis 2 1953 1254—1256.

708. C. Albizzatti, Oggetti d'arte neoclassica creduti antichi Atene e Roma 19 1916 107—122.

709. R. Bloch, Le 18. s. et l'Étrurie Latomus 16 1957 128—139.

M. Gjodesen, Etruskiske vaser. Traek af nyklassicismens historie Kunstmuseets Aarskrift 29 1942 19—40 mit 10 Abb.

E. Dacier, L'Athenienne et son inventeur GdBA 74 VI 8 1932 112—122.

Cat. The Portland Vase or Barberini Vase London Christie 2. 5. 1929.

W. Mankowitz, The Portland vase and the Wedgwood copies London 1952.

710. C. Jeannerat, Les petits portraits dans le goût pompeien de Jean Urbain Guerin GdBA 64 V 6 1922 2 352—364.

711. E. Michon, Reproduction d'une bronce antique d'Herculaneum dans la coll. Schlichting Louvre Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France 1921 109—110.

712. R. Schneider, L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy 1805—1823 Paris 1910 David.

713. R. Schneider, Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts 1788—1830 Thèse Paris 1910 Gesch. d. Parthenonmetope Choiseul-Gouffier.

714. L. Bertrand, La fin du classicisme et la retour à l'antique dans la seconde moitié du 18. s. et les premières années du 19. s. en France Paris 1897.

E. Boyer, La statue de Pompée Bull. Ass. Nat. Antiquaires de France 1943/44 1948 251—262.

C. Morlacchi, Le vicissitudini di un insigne bassorilievo napoleonico di Gaetano Monti Milano Rivista 50 1934 407—411.

G. C. Ledoux-Lebard, Les statuettes de Napoleon I. et de Marie Louise moulées par Damerat sous la direction de Denon Bull. Soc. de l'hist. de l'art fr. 1952 1953 73—80.

J. Locquin, Le retour à l'antique dans l'école anglaise et dans l'école francaise avant David La renaissance de l'art fr. 5 1922 473—481.

715. R. Canat, La renaissance de la Grèce antique 1820—1850 L'hellénisme en France pendant la période romantique Paris 1911.

R. Canat, L'hellenisme des romantiques 1 La Grèce retrouvée Paris 1951.

J. Sofer, Die Antike in der französischen Geistesgeschichte Wien 1951.

A. Laumonier, L'Acropole d'Athènes dans la littérature francaise Mélanges Paul Laumonier Paris 1935 589—610.

H. Fegers, Delacroix und die Antike Form und Inhalt Kunstgesch. Studien Otto Schmitt dargebracht Stuttgart 1950 297—309.

W. Pach, Le classicisme de Delacroix Revue des Arts 2 1952 109—112.

Ch. Picard, La fontaine de Carpeaux Pro Arte 5 1946 199—201 (antike Herkunft d. Themas der Vier Weltteile).

B. Dorival, Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece Burlington Mag. 93 1951 118 bis 122.

David und Ingres

716. E. Bonnardet, Comment un Oratorien vint en aide à un grand peintre GdBA 80 VI 19 1938 311—315 David.
E. Wind, The sources of Davids Horaces Journal of the Warburg and Courtauld Inst. 4 1940/42 124—138.
P. Lelièvre, Louis David et le Serment des Horaces Etudes d'Art du Musée Nat. des Beaux Arts Alger 11—12 1955—1956 29—51.
Et. Coche de la Ferté et J. Gucy, Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David: Les amours de Paris et d'Hélène Revue archéol. 40 1952 2 129—161.
Et. Coche de la Ferté et J. Gucy, Encore le peintre David et les médaillons romains Leda Revue archéol. 6 45 1955 78—80.
B. Polak, De invloed van enige monumenten der oudheid op het classicism van David, Ingres en Delacroix Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek 2. 1948/49 287—315 381—382 Bespr. Ch. Picard Revue archéol. 6. 40 1952 2 105—107.

717. J. Blum, Ingres classizist and antiquarian Art in America and elsewhere 24 1936 3—11.
E. S. King, Ingres a classicist Journal of the Walters Art Gallery 5 1942 69—73.
N. Schlenoff, Ingres, Cahiers littéraires inédits Paris 1956.
N. Schlenoff, Ingres, Ses sources littéraires Paris 1956.

718. E. Braun, Torso colossale di Minerva già nella Villa Medici in Roma ora in Parigi Annali dell' Instituto di corrispond. archeol. 12 1840 1841 87—93. Ingres.

719. H. Thiersch Die Athena Areia des Phidias und der Torso Medici in Paris Nachr. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen Philol.-hist. Kl. Fachgr. 1 NF 2 Nr. 10 1938 211—257 Ingres und die Statue 1841, 1854.

720. Ch. Picard, Ingres et l'antiquité Revue archéol. VI 13 1939 280 zu D. Rozsaffy Ingres, Ödipus und eine Meidias Hydria des Britischen Museums Annuaire d. Mus. d. Beaux Arts Budapest 2 1919/20 1920 57—66 und zu J. F. Laglenne und P. Fierens in Beaux Arts 1939.
A. Mongan, Drawings by Ingres in the Winthrop Collection GdBA 86 6 26 1944 (929—934) 387—412.
A. Mongan, Ingres and the antique Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 10 1947 1—13.

721. P. Jacobsthal, Un Album annoté par Ingres GdBA 71 VI 1 1929 75—80 Antikenzeichnungen nicht von Ingres, aus s. Bes. zu A. J. Boyer d'Agen Ingres dessinateur des antiques d'après un album inédit Paris 1926.

722. J. Casson, Ingres et ses contradictions GdBA 76 VI 11 1934 146—164.

723. H. Rostrup, A propos d'un dessin d'Ingres From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 3 1942 313—316.

724. O. Brendel, Ikonographie des Kaisers Augustus I. Diss. Heidelberg Nürnberg 1931 moderne Stücke Zeichnung Ingres nach Kopf München (Paris).
J. Seznec, The romans of the decadence and their historical significance GdBA 85 6 24 1943 (920) 221—232 Bespr. A. Neumeyer ebenda 85 6 25 1943 (922) 382.

725. E. Koehler, Edmond et Jules de Goncourt Die Begründer des Impressionismus Eine stilgesch. Studie zur Literatur und Malerei des 19. Jhs. Leipzig 1912 257—259 Hochzeit Aldobrandini.

Die Elgin Marbles

726. A. H. Smith, Lord Elgin and his collection JHS 36 1916 163—372.

727. T. Taylor und A. Huxley, The autobiography and memoirs of Benjamin Robert Haydon 1786—1846 Neue Aufl. Bd. 1—2 London 1926 Elgin marbles.
J. Wagner, Das literarische Werk des Malers Benjamin Robert Haydon Göttingen 1934.

728. D. M., Über das Abformen menschlicher Körper in Gips Kunstblatt 1826 331—332.

729. Br. Schröder, Lebende Antiken Kunstwanderer 1924/25 40—42.
B. Ashmole, How the Elgin marbles came to England Listener 42 1949 308—310.
A. Michaelis, Die Aufnahme der Elgin Marbles in London Im neuen Reich 1 1877 (3/4).
Fr. Will, Two critics of the Elgin marbles, William Hazlitt and Quatremère de Quincey Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 1955 462—474.

730. A. Federmann, Wie München um die Parthenon Skulpturen kam Die Kunst 65 33 1932 1 58—64.
St. Casson, Greece and Britain London 1943 The Nations and Britain.
E. K. Waterhouse, The british contribution to the neoclassical style in painting. Lecture on aspects of art. Henriette Hertz trust. Proceedings of the british academy 40 1954 57—74.

731. N. Pevsner and S. Lang, Apollo or Baboon Architectural review 1948 271—279.
D. Dakin, British and American Philhellenes 1821—1833 Thessaloniki 1955.
A. Brandl, Byron und die Antike Verhdlgen d. 42. Verslg dt. Philologen Wien 1893 Leipzig 1894 53 Elgin marbles.

Larrabee, English bards and grecian marbles Bespr. H. Hope Nicholson Burlington Mag. 84 1944 103.
C. C. Vermeule, Sir John Soane, his classical antiquities Archaeology 6 1953 68—74.

732. E. C. Küster, Mittelalter und Antike bei William Morris Diss. Freiburg i. Br. Berlin 1928.

Deutschland und der Norden

Allgemeines

733. L. Kander, Die dt. Ruinenpoesie d. 18. Jh. bis in die Anfänge des 19. Jh. Diss. Heidelberg Wertheim 1933 Bespr. E. Gombrich, Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 310.
Chr. G. Heyne, Das vermeintliche Grabmal Homers nach einer Skizze des Herrn Lechevalier gezeichnet von Joh. Dominik Fiorillo Leipzig 1794.
R. Benz, Wandel des Bildes der Antike im 18. Jh. Antike und Abendland 1 1945 108—120.
R. Benz, Wandel des Bildes der Antike in Deutschland Ein geistesgeschichtlicher Überblick München 1949 Bespr. K. Schefold Universitas 4 1949 983—984; H. St. Schultz German books 2 1949 174—175; H. Dieterich Gymnasium 59 1952 280.

734. K. Berger, Zur Antikenauffassung in der Kunsttheorie und Dichtung des frühen 18. Jh. Zs. fürÄsthetik und allgem. Kunstwiss. 37 1943 55—78.
A. Beck, Griechisch-deutsche Begegnung Das deutsche Griechenerlebnis in Sturm und Drang Stuttgart 1947.

735. C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen 4. Aufl. Hg . L. Curtius 1—2 Leipzig 1943 5. Aufl. Hg. W. Rehm 1—3 Köln 1156.
J. J. Winckelmann, Briefe hg. W. Rehm u. H. Diepolder 1—4 Berlin 1952—1957 Bespr. A. Schulz Dt. Lit. Ztg. 78 1957 865—868; H. Rüdiger Gnomon 27 1955 202—207.
H. Thiersch, Winckelmann und seine Bildnisse München 1918 Freiburger wiss. Ges. 5.
A. Schulz, Die Bildnisse J. J. Winckelmanns Jahresgabe d. Winckelmann Ges. Stendal Berlin 1953 Bespr. H. Koch DLZ 75 1954 737—739.

736. W. Müller, Die plastischen Bildnisse Winckelmanns JdI 55 1940 265—275.
H. Zeller u. U. Steinmann, Zur Entstehung der Winckelmann-Büste von Fr. W. Doell Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Jahresgabe 1954/55 Berlin 1956 18—56.
G. Bagnani, Winckelmann and the second renascence 1755—1955 AJA 59 107—118.
W. Kohlschmidt, Winckelmann und der Barock, in: Form und Innerlichkeit München 1955 11—32.
J. L. Allen, J. J. Winckelmann classicist Bull. Metropol. Mus. NS 7 1948/49 228—232.
A. Schulz, Wie stehen wir heute zu Winckelmann? Stendal, Winckelmannsges. 1955.
H. Koch, Winckelmann und Goethe in Rom Tübingen 1950 Die Gestalt 20.

737. G. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Ms. Winckelmanns dargestellt Berlin 1933.
I. Kreuzer, Normativität und hist. Bewußtsein in Winckelmanns Ästhetik der plastischen Kunst Diss. Tübingen 1953.
H. Koch, Johann Joachim Winckelmann Sprache und Kunstwerk Winckelmann Ges. Stendal Jahresgabe 1956/1957. Berlin 1957.
H. Zeller, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere Zürich 1955 Züricher Beitr. z. dt. Lit. u. Geistesgesch. 8 Bespr. H. Rüdiger Gnomon 28 1956 237—239.
A. Rumpf, Die schönste Statue Winckelmanns Miscellanea Academica Berolinensia 2 1950 31—40.
A. Rumpf, Ein antikes Fragment aus dem Besitz Winckelmanns JdI 59/60 1944/45 1949 137—140.

738. B. Vallentin, Winckelmann Berlin 1931.
R. Klinge, Die Allegorienlehre in Winckelmanns Kunstanschauung Ihre Stärke und Gefahr Diss. Kiel 1953.

739. A. Greifenhagen, Gr. Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus Nachrichten aus der Altertumswiss. 3 Ges. d. Wiss. Göttingen Philol.-hist. Kl. Fachgr. 1 NF 3 H. 7 Göttingen 1939 199—230.

740. A. Greifenhagen, Antiken als Beiwerk auf Porträts des 18. Jh. Pantheon 13 26 1940 292—293.

741. H. v. Einem und R. Pohrt, C. L. Fernow, Römische Briefe an Joh. Pohrt 1793—1798 Berlin 1944.

742. A. Kamphausen, Asmus Jacob Carstens Neumünster 1941 Studien zur Schleswig-Holsteinschen Kunstgesch. 5 u. a. Laokoon, Priamus und Achill.

743. A. R. Mengs, Opere hg. Azara und Fea 1. 2 Roma 1787.

744. K. Gerstenberg, J. J. Winckelmann und A. R. Mengs 27. Winckelmannsprogramm Halle 1929.
A. M. M. Tronti, Un falso antico opera di R. Mengs Commentari 1 1950 109—111 Bespr. P. O. Rave Zs. f. Ästh. u. allgem. Kunstwiss. 25 1931 395—396.

745. J. G. Matthäy, Verzeichnis der im Mengsschen Museum enthaltenen antiken und modernen Bildwerke in Gips Dresden 1831.

746. C. Th. Chalybäus, Das Mengsische Museum in Dresden Dresden 1843 48 S. mit 559 und 310 Nrn.

747. Rost, Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs über die besten Originale geformt in der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig 1794.

748. W. Rehm, Griechentum und Goethezeit Geschichte eines Glaubens Leipzig 1936 2. Aufl. 1938 3. Aufl. Bern, München 1952 = Das Erbe der Alten 2. 26.

R. Kekulé von Stradonitz, Die Vorstellungen von gr. Kunst und ihre Wandlungen im 19. Jh. Rektoratsrede Berlin 1901 Welcker und Dannecker.

E. Dobbert, Das Wiederaufleben des griechischen Kunstgeistes Berlin 1876.

H. B. Jessen, Zur deutsch-griechischen Begegnung Forschungen und Fortschritte 30 1956 283—286.

749. G. Treu, Hellenische Stimmungen in der Bildhauerei von einst und jetzt 2. Aufl. Leipzig 1910 Das Erbe der Alten 1.

E. Tietze-Conrat, Vorläufer der klassizistischen Skulptur Belvedere 7 1925 48—50.

750. A. Spemann, Dannecker Berlin 1909 reicher Stoff f. Dannecker und die antike Plastik, bes. Laokoon Beschaffung von Abgüssen nach der Antike aus Paris, London, Rom.

751. P. Goeßler, Jacob Linckh, ein württembergischer Italienfahrer, Philhellene, Kunstsammler und Maler Stuttgart 1930 S. Abdr. Staatsanzeiger f. Württemberg Bes. Beilage 3 1930 3. 31 4 1930 4. 30.

752. P. O. Rave, K. Fr. Schinkel Blick in Griechenlands Blüte Berlin 1946 Kunstbrief 37.

E. Jastrow, Vision of Greece in 1825 AJA 50 1946 402—403.

W. Faber, Karl Haller von Hallerstein, der Wiederentdecker der Giebelskulpturen auf Aigina und des Tempelfrieses zu Phigalia, unter Benutzung des Nachlasses in der Straßburger Univ.-Biblio. Die alten Sprachen 6 1941 117—130.

T. Dohrn, Deutsche Ausgrabungen in Griechenland Kölner Univ.-Ztg. 1 1946/47 (8) 122—123.

Ch. Callmer, Les recherches de A. F. Sturtzenbecker à Delphes et dans les environs en 1784 Opuscula archeol. 5 1948 113—144 Skrifter utgivna av Svenske Inst. i Rom.

753. R. Herbig, Joh. M. von Wagners Beschreibung seiner Reise nach Griechenland 1812—1813 Nach der Hs hg. Stutgart 1938 Würzburger Festgabe H. Bulle 1937 23—38 Würzburger Studien zur Altertumswiss. 13.

754. M. Wegner, Land der Griechen Reiseschilderungen aus sieben Jahrhunderten 2. Aufl. Berlin 1943 mit Zeittafel.

S. H. Weber, Voyages and travels in Greece, the Near East and adjacent regions made previous to the year 1801 Princeton 1953 Am. school of class. studies at Athens 1953 Bespr. P. Geissler Gnomon 26 1954 207; F. Babinger Byz. Zs. 47 1954 159—160; A. Dain Bull. Ass. G. Budé Suppl. crit. 1953 (3) 140—141; A. M. Woodward IHS 75 1955 205—206; R. Scranton Classical philol. 50 1955 287—288.

J. Gerstenberg, Die Wiedergewinnung Olympias als Stätte und Idee Ein Beitrag zur Geistesgesch. Diss. Tübingen 1947 Baden 1949 Bespr. P. Gessler Universitas 5 1950 509—601.

755. Chr. Blinkenberg, Sövn og Dod Det antieekke motiv Thorvaldsens relief Natten Kunstmuseets Aarskrift 1917 131—154.

M. Stein, Motivet Natten i Villa Montalto i Frascati Meddelelser fra Thorvaldsens Mus. 1956 93—99.

M. Stein, Thorvaldsen og Allegorien Meddelelser fra Thorvaldsens Mus. 1947 15—22.

A. v. Salis, Vermächtnis der antiken Kunst (Auszug) In: Vermächtnis der antiken Kunst Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der Archäologischen Sammlungen hg. R. Herbig Heidelberg 1950 219—232.
Bespr. DLZ 73 1952 104; A. W. Byvanck Gnomon 23 1951 363

756. H. Hoffmann, Zum Czernichew-Grabmal Alexander Trippels Zs. f. Schweizer Archäologie und Kunstgesch. 9 1947 44—52.

K. W. Tesdorpf, Johannes Wiedewelt, Dänemarks erster klassizistischer Bildhauer, ein Anhänger von Winckelmann Diss. Frankfurt/M. Hamburg 1933.

757. H. Brising, Sergels Zeichnungen zu Homer und Virgil Tidskrift for Konstvetenskap 2 1917 138—144.

758. H. J. Liese, Wilhelm von Humboldt und das Altertum Ein Beitrag zur Charakteristik seiner Persönlichkeit Diss. München 1951.

H. E. Pappenheim, Wilhelm von Humboldts Brunnen des Calixtus Die Antike 16 1940 227—242 Gesch. d. Stückes, die Ansichten von Thorwaldsen, Rauch, Schinkel, Zoega zur Restaur.

759. F. G. Welcker, Die Moiren oder Parzen Zs. f. Gesch. und Auslegung der alten Kunst 1 1818 197—233. Zu Gesch. d. Marmors in Tegel Restaur. von Thorwaldsen und Rauch.

760. H. Weizsäcker, Ein Bildnis Niebuhrs Jb. d. Pr. Kunstslgen 19 1898 77—82.

761. R. Boxberger, Briefe des Bildhauers Chr. Rauch meist an Hofrat Böttiger aus dessen Nachlaß auf der Bibliothek in Dresden Zur Ergänzung von Eggers Chr. D. Rauch mitgeteilt Jbb. d. Akad. gemeinnütziger Wiss. zu Erfurt 11 115—175.

762. E. Hintze, Zur Geschichte des Eisenkunstgusses im Bereich der Tschechoslowakei Festschrift f. E. W. Braun Anzeiger d. Landesmus. Troppau 2 1930 Augsburg 1931 202—221. Große Antikenkopien aus Eisen 1829—1835.

763. K. Schefold, Tochter der Niobe Phoebus Zs. f. Kunst aller Zeiten 1 1946 (2) 49—59 Verzeichnis von Gipsen nach verschollenen Antiken.

764. C. v. Lorck, Antiken in Ostpreußen Ostpreußische Ztg. 161 1930 6. 21 Fr. v. Fahrenheid Beynuhnen.
J. Soos u. J. G. Szilágyi, Les Statuettes de Nicolas Izsó et l'art antique Bull. du Musée hongrois des Beaux-Arts 8 1956 58—64 u. 117—120.

765. L. Ettlinger, Gottfried Semper und die Antike Beiträge zur Kunstanschauung des dt. Klassizismus Diss. Halle Bleicherode 1937.
L. Ettlinger, The Duke of Wellington's funeral car Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3 1939/40 254—259 Sempers Entwürfe (Leichenwagen Alexanders) 1852.

766. E. Stockmeyer, Gottfried Sempers Kunsttheorie Diss. Zürich 1939 91 S.

767. A. Feuerbach, Der Vatikanische Apoll Eine Reihe archäol.-ästhet. Betrachtungen Stuttgart 2. Aufl. 1855.
K. A. Neugebauer, Der Apollon vom Belvedere und sein Meister JdI 61/62 1946/47 1949 AA 1946/47 2—36.

768. C. Aldenhoven, Farbige Gipse (aus Nation 1895) in Ges. Ausfätze hg. A. Lindner Leipzig o. J. 279—285 1885 Dresden 1892 Boston.

Goethe

769. M. Wegner, Goethes Anschauung antiker Kunst Berlin 1944 2. Aufl. Berlin 1949 mit Abdruck der meisten wichtigeren Aussagen Goethes zu antiken Kunstwerken Bespr. J. Pfeiffer Latomus 9 1950 135—137; H. G. Gundel Gymnasium 59 1952 381—382.
E. Grumach, Goethe und die Antike Eine Sammlung 1—2 Potsdam 1949 Bespr. E. Steiger Erasmus 4 1951 25—26; H. Ruppert Anzeiger f. d. Altertumswiss. 7 1954 170—172; J. Kroymann Gymnasium 60 1953 87—88; P. E. Arias Convivium 1952 480.
W. Schadewaldt, Goethes Beschäftigung mit der Antike in: E. Grumach, Goethe und die Antike 2 Potsdam 1949 969—1050.

770. E. Maaß, Goethe und die Antike Berlin 1912 623 Phigaliafries Bespr. Th. Vogel Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 31 1913 164—166; G. Witkowski Lit. Echo 15 1913 1618; M. Morris Euphorion 21 1914 335—336; Berliner phil. Wochenschr. 1914.
E. Maas, Neues über Goethe und die Antike Humanist. Gymnasium 27 1926.
J. Jahn, Die Wiederentdeckung der antiken Kunst und Goethe Goethe 10 1947 168—190.

771. R. Newald, Goethe und die Antike Vorträge gehalten am 29. 2. 1932 bei der Goethefeier d. Univ. Freiburg (Schweiz) 1932 3—15.

772. R. Alewyn, Goethe und die Antike Das humanist. Gymnasium 43 1932 114—124 Griechenland.

773. L. Curtius, Goethe und die Antike Neue Jbb. f. Wiss. u. Jugendbildung 8 1932 289—306.

774. L. Curtius, Goethe und Italien Die Antike 8 1932 183—200.
R. d'Harcourt, Le renouvellement de la poesie de Goethe d'après les visions plastiques de l'Italie Actes du 5. congrès de la Fédération internationale des langues et litteratures modernes Florenz 1951 Les relations avec les beaux arts Florenz 1955 293—300.
B. v. Hagen, Pompeji in Leben und Schaffen Goethes Goethe 9 1944 88—108 212.
R. Herbig, Begegnungen Goethes mit griechischer Kunst in Italien Mainz 1948.
R. Herbig, Goethes Verhältnis zur frühgriechischen Kunst Ur- u. Frühgesch. als hist. Wiss. Festschrift E. Wahle Heidelberg 1950 331—339.

775. E. Wolf, Griechentum und Christentum in Goethes klassischem Bildungsideal Neue Jbb. f. Wiss. u. Jugendbildung 4 1928 61—73.
P. Böckmann, Die Bedeutung der bildenden Kunst für Goethes klassischen Stil Actes du 5. congrès de la Fédération internationale des langues et litteratures modernes Florenz 1951 Les relations avec les beaux arts Florenz 1955 285—292.

776. R. Benz, Goethes Glaube an die klassische Kunst Goethe-Kalender 1941 36—77.

777. K. Muth, Zu Goethes Ansichten über bildende Kunst Ehrengabe dt. Wissensch. dargebracht von kath. Gelehrten für Prinz Johann Georg Herzog von Sachsen hg. F. Feßler Freiflburg i. Br. 1920.
L. Wickert, Goethe und der Historismus in der Altertumswissenschaft Convivium Beiträge zur Altertumswiss. K. Ziegler Stuttgart 1954 154—187.

778. G. Wethly, Goethe und die bildenden Künste Jb. d. Elsaß-Lothring. wiss. Ges. 10 1937 206—230.

779. H. Pallmann, Goethes Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft in Bayern und bes. zu Ludwig I. Jb. d. Freien Dt. Hochstifts 1902 182—198 Trajanssäule, Niobidentorso.

780. E. Maaß, Goethe und die Werke der antiken Kunst Jb. d. Goethe-Ges. 10 1924 56—75.
A. Rumpf, Goethe und die Antiken Krefeld 1949 Kölner Universitätsreden 6.

781. R. Noll, Goethe und die antike Kunst Wiener Bll. f. Freunde d. Antike 9 1932/33 124—127.
782. H. Koch, Goethe und die bildende Kunst des klassischen Altertums Zs. f. Ästhetik und allgem. Kunstwiss. 26 1932 337—348. Laokoon.
783. E. Wolf, Goethe und die gr. Plastik Neue Jbb. f. Wiss. u. Jugendbildung 1 1925 54—66.
O. Harnack, Drei Aufzeichnungen Goethes über griechische Skulptur Goethe Jb. 19 1898 3—13.
784. E. Lichtenstein, Goethe und Griechenland Bildung und Erlebnis Geistige Welt 1 1946/47 5—14.
H. Trevelyan, Goethe and the Greeks Cambridge 1942; hg. W. Löw Hamburg 1949.
H. Trevelyan, The popular background of Goethes hellenism London 1934 108 S.
785. Fr. Wickhoff, Der zeitliche Wandel in Goethes Verhältnis zur Antike dargelegt am Faust Oe. Jhh. 1 1898 105 bis 122 u. a. Philostrat; auch in: Chronik des Wiener Goethe V. 14 1900 (5) 21—23 (7) 25—31.
786. E. Szanto, Goethe und archäologische Beobachtungen im Faust Zs. f. d. Österr. Gymnasien 1895 289.
787. E. Szanto, Zur Helena im Faust Zs. f. d. Österr. Gymnasien 48 1897 289.
788. E. Maaß, Der Zauberkreis Oe. Jhh. 16 1913 Beiblatt 70—71.
789. E. Maaß, Goethes Medea Marburg. Rektoratsprogr. Festgabe d. 52. Verslg dt. Philolog. Marburg 1913/14 1—56 Bespr. Th. Vogel Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 31 1913 164—166; M. Morris Euphorion 21 1914 335—336.
790. E. Szanto, Kraniche und Pygmäen Archäologisches zu Goethes Faust 3 Oe. Jhh. 1 1898 103—105.
791. R. Hering, Der Einfluß des klassischen Altertums auf den Bildungsgang des jungen Goethe Jb. d. Freien Dt. Hochstifts 1902 199—235 Ausstattung des Arbeitszimmers mit Abgüssen.
792. Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer 1—4 Weimar 1917—1933 Schriften der Goetheges. 32, 34, 35, 1. 2.
Ch. Hofles-Brukker, Goethe en Homerus Bull. van de vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschaving 's Gravenhage 18 1943 (2) 35—40.
793. C. Praschniker, Goethe als Archäologe Archaiologike Ephemeris 1937 423—432.
C. Weickert, Zu Goethes archäologischer Betrachtungsweise Oe. Jhh. 39 1952 123—128.
794. G. Rodenwaldt, Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona 102. Winckelmannsprogramm Archäol. Ges. Berlin 1942.
795. G. Rodenwaldt, Bemerkungen über den Hippolytossarkophag in der Kathedrale von Agrigent JdI 55 1940 AA 599—608 Goethe, Stiche: S. Geßner.
796. E. Szanto, Die Lemuren Archäologisches zu Goethes Faust 1 Oe. Jhh. 1 1898 97—101.
797. I. Fr. M. v. Olfers, Über ein merkwürdiges Grab bei Kumae und die in demselben enthaltenen Bildwerke Hist.-philol. Abhandlungen d. Akad. d. Wiss. Berlin 1830 Berlin 1832 1—47.
Th. Distel, Zum ersten Druck des Aufsatzes Der Tänzerin Grab (1812) Goethe Jb. 22 1901 269—271.
L. Franz, Goethe und ein antikes Relief aus Cumae Oe. Jhh. 38 1950 42—54.
G. v. Graevenitz, Der Widder von Palermo Stunden mit Goethe 5 1909 115—118.
798. Chr. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen 1. 2. Jena 1848—1849.
Fr. Rapp, Goethe als Kunstsammler Lectures to the Englisch Goethe Society 1937.
799. L. Curtius, Zeus Bronzen aus der Slg. Goethes 1 RM 45 1930 1—28.
800. G. Wodtke u. K. A. Neugebauer, Zwei Jupiterstatuetten in Berlin und Weimer JdI 50 1935 AA 1935 321 bis 334. Der Freienwalder Jupiter aus der Slg (d. Kronprinzen) Fr. W. IV. im Mus. Schloß Monbijou Berlin das Original der Nachbildung von J. Dinger 1827 im Goethehaus Zusammenstellung einer Gruppe von Kopien nach d. Neptun mit dem aufgestützten Fuß Sandalenlösende Aphrodite.
L. Curtius, Bronzefigur in der Sammlung Goethes Festgabe für Kronprinz Rupprecht von Bayern München 1953 90—97.
801. A. Michaelis, Eine alexandrinische Erzfigur der Goetheschen Slg. JdI 12 1897 49—54.
802. Gerhard, Bassirilievi Estratto d'una lettera di Goethe Bolletino dell' Inst. di Corrispond. archeol. 1831 217.
803. Gerhard, Über Goethesche Terrakotten Archäol. Ztg. 7 1849 116—119.
J. Skutil, J. W. Goethe et la numismatique antique Numism. Listy 2 1947 56—58.
804. H. Börger, Goethe als Liebhaber antiker Kleinkunst Deutschland — Italien Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden Festschrift f. W. Waetzoldt 1940 Berlin 1941 286—292.
H. Möbius, Hyakinthos und Polyboia in Festgabe f. A. v. Salis Hg. E. Howold Basel 1951: Museum Helveticum 8 1951 (2/3) 290—298 Martin Wagner.

Die Dichter

805. F. Strich, Die Mythologie in der dt. Literatur von Klopstock bis Wagner 1—2 Halle 1910.
J. G. Robertson, The gods of Greece in german poetry Oxford 1924 Taylorian Lecture.
S. Levy, Klopstock und die Antike München 1923.
A. Neumeyer, Monuments to Genius in German classicism Journal of the Warburg Inst. 2 1938/39 159—163.

806. W. A. Müller, Die archäol. Dichtung in ihrem Umfang und Gehalt Eine Untersuchung der Beziehungen d. dt. Literatur d. 19. und 20. Jh. zur klass. Archäologie mit ihren Ergebnissen und Funden. Diss. Königsberg 1928. Königsberger Dt. Forschungen 3.

807. M. G. Chudjakow, Die Archäologie in der schönen Literatur Problemy istorii 1935 5—6 100—118.
B. Landwehrmeyer-Jutz, Die Gestalt Winckelmanns in der Literatur Diss. Freiburg Br. 1955.

808. W. Rehm, Götterstille und Göttertrauer Ein Beitrag zur Geschichte der klassisch-romantischen Antikendeutung Jb. d. Freien Dt. Hochstifts 1931 208—297. Reiche Darstellg. eines wichtig., wenig behand. Gebietes, auch in Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung Bern 1951 Bespr. W. Boehlich Merkur 6 1953 1095.

809. R. Sühnel, Die Götter Griechenlands und d. dt. Klassik Diss. Leipzig Würzburg 1935 78 S.

810. R. Sühnel, Das olympische Ideal und d. klassische Antikendeutung Geistige Arbeit 3 1936 (15) 1—2.

811. E. Busch, Das Erlebnis des Schönen im Antikebild d. dt. Klassik. Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 18 1940 26—60.
K. Sommer, Das Bild der Antike bei Hölderlin Diss. Münster Würzburg 1933.
O. Bantel, Christoph Martin Wieland und die griechische Antike Diss. Tübingen 1953.

812. H. Koch, Zu Wilhelm Heinses Antikenbeschreibung Deutschland und Italien Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden Festschrift für W. Waetzoldt 1940 Berlin 1941 244—285.

813. Fr. Wolters. Das Bild der Antike bei den Deutschen Breslau 1925 Der Deutsche Ein Lesewerk 1 Bespr. R. Schottländer Gnomon 4 1928 153—163.

814. H. Berendt und G. Schubring, Die Antike und d. dt. Geist Frankfurt/M. 1927 Diesterwegs Deutschkunde Bespr. R. Schottländer Gnomon 4 1828 163.

815. Fr. Wahnschaffe, Deutschland und die Antike Bielefeld 1931 130 S. Lebendiges Schrifttum 4.
M. Metzger, Wilhelm Raabe und die Antike. Ein Beitr. zur Wirkungsgeschichte des Altertums. Diss. Freiburg 1949.

816. E. Sulger-Gebing, C. F. Meyers Gedichte aus dem Stoffgebiet der Antike in ihren Beziehungen zu Werken bildender Kunst Festschrift f. B. Litzmann Literaturhist. Ges. Bonn 1920 362—412.

817. E. Sulger-Gebing, Anklänge an antike Kunst C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst 1 Euphorion 23 1921 424—429.
W. Morel, Antikes bei C. F. Meyer. Humanist. Gymnasium 1933.
F. J. Burk, Antike Quellen und Vorbilder in Gerhart Hauptmanns Atriden Tetralogie. Eine Untersuchung über G. Hauptmanns Verhältnis zur Antike Diss. Marburg 1953.
F. A. Voigt, Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns Breslau 1935.

818. M. Privat, Hans Carossa und die Antike Das humanist. Gymnasium 44 1933 230—232 Kindheit Gr. Tempel.

819. H. Rüdiger, Georges Begegnung mit der Antike Die Antike 11 1935 248.
P. Mueller, Stefan George und die Antike Gymnasium 1937.

820. H. Marwitz, Stefan George und die Antike Würzburger Jbb. f. d. Altertumswiss. 1 1946 226—257, 230—231 Die antike Kunst.
L. Hagelberg, Hofmannsthal und die Antike Zs. f. Ästh. u. allgem. Kunstwiss. 17 1924 18—62.
L. Hagelberg, Hofmannsthal und die Antike Frankfurt M. 1922.

821. H. Rüdiger, Rilkes Begegnung mit der Antike Das humanist. Gymnasium 47 1936 87—94.

822. H. Mielert, Rilke und die Antike Die Antike 16 1940 51—62.
E. Zinn, Rainer Maria Rilke und die Antike Antike und Abendland Beiträge 3 1948 201—250.

823. U. Hausmann, Die Apollosonette Rilkes und ihre plast. Urbilder Berlin 1947 Kunstwerk und Deutung 2 Bespr. I. Nußbaum Seemann Zs. f. Kunst 2 1948 140—141; L. Zeber Die Lit. d. Gegenwart 1948 (1) 40.
S. Noll, Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus und ihre antiken Quellen Diss. Frankfurt M. 1953.
H. W. Hewett-Thayer, Rilke and the Boscoreale-Frescoes Germanic Review New York 20 1945.
H. Wocke, Rilke und Rom Zeitschr. f. dt. Philol. 64 1939.

Deutsch — Römer

824. K. Gerstenberg, Die großen Deutschrömer und der Geist der Antike Offenbach/M. 1955.
A. Neumeyer, Hans von Marées and the classical doctrine in the 19. c. Art Bulletin 20 1938 291—311.

825. H. Remmert, Entlehnte Motive in der Kunst H. von Marées Monatshefte f. Kunstwiss. 7 1914 18—25 Pompejan. Wandmalerei.

826. Br. Schröder, Anselm Feuerbach u. die Antike Jb. d. Preuß. Kunstslgen 45 1924 85—111 Herkulanerin, Pasquinogr.
Fr. Muthmann: Alkibiades und Agathon Über die antiken Grundlagen von Anselm Feuerbachs Gastmahl des Plato Zs. f. Kunstgesch. 14 1951 97—112.

827. Br. Schröder, Zu der tanzenden Mänade Berliner Museen Ber. aus d. Pr. Kunstslgen 44 1923 85—86.

828. M. Schuster, A. Feuerbach u. d. Griechentum. Wien. Bll. f. d. Freunde d. Antike 5 1928/29 10—13 58—61 161—163.
829. L. Zahn, Im Schatten Apolls Anselm Feuerbach und das 19. Jh. Berlin 1940 338 S.
A. v. Salis, Arnold Böcklin und die Antike Basler Jb. 1935 83—119.
P. Schumann, Max Klingers Wandgemälde für die Aula der Universität Leipzig Leipzig 1909.
830. Fr. Studniczka, Eine Glückwunschadresse in Marmor ausgeführt von L. Tuaillon Zs. f. bild. Kunst 34 NF 10 1898/99 157—160.

20. JAHRHUNDERT

831. A. Hentzen. Der antike Mythos in der neuen Kunst Hannover Kestner-Gesellschaft Ausstellung 1950 Kat. 32 S. mit 150 Nrn. und 17 Abb. Bespr. Das Kunstwerk 4 1950 (5) 50.
R. Bianchi Bandinelli Situazione dell'arte greca nella cultura contemporanea Problemi attuali di scienca e di cultura Accad. Nazionale dei Lincei 347 1950 (19).
H. Adams, The debt of modern sculpture to ancient Greece Art and archaeology 12 1921 218—221.
832. W. R. Agard, The Greek tradition in sculpture The J. Hopkins Univ. studies in archeol. 7 Baltimore 1930 Flaxman, Amerika und gr. Kunst Bespr. JHS 50 1930 340—341 ablehnend; M. Bieber Philol. Wochenschrift 52 1932 526.
W. R. Agard, Classical myths in sculpture Baltimore Madison Univ. of Wisconsin 1951; Bespr. D. v. Bothmer AJA 57 1953 40; R. M. Cook Classical Rev. 67 1953 127—128; F. P. Johnson Classical Philology 48 1953 32—33; S. S. Weinberg Classical Journal 47 1951/52 229—293 Bespr. M. Bieber College Art Journal 11 1951 58—60; M. Renard Latomus 10 1951 548; F. M. Wassermann Class. Weekly 45 1951—1952 219—220; L. Casson Archaeology 4 1951 1952 251; Bl. R. Brown Magazine of Art 45 1952 382—383.
833. Ch. Waldstein, Greek sculpture and modern art, two lectures Acad. of London Cambridge 1914 82 S.
834. R. Blomfield, Modern sculpture and the Greeks Bespr. R. H. Wilenski, The meaning of modern sculpture London 1932 Quarterly Review 260 H 515 1933 34—50 zeitbezeichnend.
835. P. Guinard, L'humanisme gréco-latin et l'art moderne Actes Ass. G. Budé Congr. Straßburg 1938 Paris 1939 460—470.
Dietrich, Das Ewig-Griechische in der modernen Kunst Athena 1 1946/47 23—29.
L. Curtius, Die antike Kunst in der modernen Welt Offener Horizont Festschrift K. Jaspers München 1953 393 bis 402, auch in: Der Monat 5 1953 652—656.
836. U. Christoffel, Toni Fiedlers Bildhauerzeichnungen nach der Antike Kunst f. Alle 53 1938 188—192.
837. T. Fiedler, Meine Zeichnungen nach antiken Bildwerken Die Antike 17 1941 249—255.
838. H. Eckstein, Griechische Form und moderne Plastik Kunst für Alle 56 1940/41 169—170 192.
839. H. Geibel, Zeichnungen und archaische gr. Skulpturen Die Antike 3 1927 35—38.
840. R. Kautzsch, Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike Frankfurt 1920 Frankfurter Univ.-Reden 10 und Belvedere 9/10 1926 H 43 (1) 1—94.
841. Th. Wiegand, Ivan Turgenev und die Skulpturen des Altares von Pergamon 1880 S. Abdr. Zs. f. slav. Philologie 1932 Jahresgabe d. Vereinigung d. Freunde antiker Kunst Leipzig 1932.
H. Boerger, Die moderne Münchener Medaille und die Antike Die Plastik 1922 (4) 15—16.
H. G. Harris, Postage stamps and greec mythologie London 1933.

SAMMLUNGEN

842. A. Furtwängler, Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit München Akad. d. Wiss. 1899.
G. Faider-Feytmans, Mouseion — Musée Hommage à Joseph Bidez et à Franz Cumont Brüssel 1949 Coll. Latomus 2 97—106.
843. E. Le Blant, De quelques statues cachées par les anciens Mélanges d'archéol. et d'hist. Ecole fr. de Rome 10 1 90 389—396.
844. E. Le Blant, Statues cachées par les anciens Comptes rendues de l'Acad. des inscript. 1890 541—545 cf. Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France J. Formigé 1921 142 J. Formigé et M. Batiffol 1922 309 bis 310.
845. F. Martroye, La destruction par les chrétiens des statues de divinités antiques Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France 1921 151—154.
846. J. Burckhardt, Die Sammler Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien Basel 1898 2. Aufl. Berlin 1911.
Monumenti inediti per la storia dei Musei d'Italia 1—3.

847. C. A. Levi, Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal 14. s. ai nostri giorni Venedig 1900.

848. A. Michaelis, Monte Cavallo RM 13 1898 248—274.
C. Pietrangeli, I dioscuri capitolini Capitolium 27 1952 41—48.
E. Müntz, Le Musée du Capitole et les autres collections romains à la fin du 15. s. et au commencement du 16. s. Revue archéol. NS 43 1882 1 24—36.
A. Michaelis, Storia delle collezione capitolina di Antichità fino all'inaugurazione del Museo 1734 RM 6 1891 3—66.
W. S. Heckscher, Sixtus IV Aeneas insignies statuas romano populo restituendas censuit 's Gravenhage 1955.
H. Siebenhüner, Das Kapitol in Rom, Idee und Gestalt München 1954 It. Forschungen Hg. Kunsthist. Inst. Florenz 3 1 Bespr. H. Keller Kunstchronik 7 1954 341—344; G. Deplat Les études class. 24 1956 90; H. Ladendorf DLZ 77 1956 283—285; I. S. Ackermann Art. Bull. 38 1956 53—57; L. D. Ettlinger Burlington Mag. 98 1956 174.
J. S. Ackermann, Marcus Aurelius on the Capitoline Hill Renaissance News 10 1957 69—75.
G. Zucchetti, Marco Aurelio Capitolium 28 1953 328—332.
K. Wegner, Bemerkungen zu den Ehrendenkmälern des Markus Aurelius JdI 53 1938 AA 155.

849. A. Michaelis, Die Sammlungen della Valle Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des 16. Jh. 2 JdI 6 1891 218—238.
B. F. Tamaro, L'origine della raccolta Grimani Venedig 1942.

850. A. Michaelis, Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere JdI 5 1890 7—72.

851. P. G. Hübner, Le statue di Roma Grundlagen f. eine Gesch. d. antiken Momente in der Renaissance 1 Quellen und Slgen Leipzig 1912 Röm. Forschungen d. Biblio. Hertziana 2, 1 Bespr. P. Herrmann Monatshefte f. Kunstwiss. 6 1913 293—294; E. Schaeffer Dt. Lit.Ztg. 1913 2154—2156; H. Ostern Lit. Zentralbl. 1913 215; P. Herrmann Monatshefte f. Kunstwiss. 6 1913 293—294; G. F. Hill Burlington Magazine 23 1913 305; Fr. Schottmüller Museumskunde 9 121—122; Chr. Huelsen Göttinger Gelehrte Anzeigen 176 1914 257—311.
Ph. P. Bober, The College Art Association started a census of antique works of art known to renaissance artists Wellesey College Mass.) Art. Bull. 34 1952 (3) 253.

852. Chr. Huelsen, Römische Antikengärten d. 16. Jh. Abhdlgen d. Heidelberger Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Kl. 4 Heidelberg 1917.
E. Mandowsky, An unknown drawing for Cavalieris Antiquarium Statuarum Urbis Romae Notes on Drawings GdBA 97 6. 45 1955 313—320.

853. F. Boyer, Un inventaire inédit des antiques de la villa Médici 1598 Revue archéol. V 30 1929 256—270.
E. Müntz, Les Collections d'antiques formées par les Médicis au 16. s. Mémoires de l'academie des inscript. et belles lettres 35 1895 (2).
E. Müntz, Les Collections de Cosme I. de Medicis 1574 Revue archéol. 1895.

854. F. Boyer, Les antiques de Ferdinand de Médicis Revue de l'art ancien et moderne 1929.

855. F. Boyer, Le transfert des antiques de Médici de Rome à Florence GdBA 74 VI 7 1932 211—216 Ercole Ferrata 1677.

856. P. Bourdon et R. Laurent-Vibert, Le palais Farnese d'après l'inventaire de 1653 Mélanges d'archéol. et d'hist. de l'école fr. à Rome 29 1909 175.

857. F. Boyer, Les antiques et le musée de portraits du cardinal Ricci de Montepulciano Comptes rendus des séances Acad. des Inscript. 1932 44—52.

858. L. Clédat, Le musée des sculptures du cardinal du Bellay à Rome Courrier de l'art 1883 99—206.

859. Ch. de Grandmaison, Bustes antiques envoyées de Rome au connétable de Montmorency 1554—1556 Archives de l'art fr. 7 Documents 4 1855/56 69.

860. L. Planiscig, Die Estensische Kunstslg Kunsthist. Mus. 1 Wien 1919.

861. O. Hartig, Die Kunsttätigkeit unter Wilhelm IV. und Albrecht V. 1520—1579 Münchener Jb. d. bild. Kunst NF 10 1933 147—246 Antikenslg Bespr. E. Gombrich Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 246—247.
H. Simonsfeld, Das von Prospero Visconti nach Bayern gesandte Bacchusrelief Einige kunst- u. literaturgesch. Funde 1 Sitzungsber. der philos. philol. u. hist. Kl. d. bayerischen Akad. d. Wiss. 1902 (4) 1903 521—534.

862. C. Bursian u. v. Halm, Die Antikenslg Raimund Fuggers Nebst einem Exkurs über einige andere in der Inschriftenslg von Apianus und Amantius abgebildete antike Bildwerke Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Philos. philol. Kl. 4 1874 H 1 133—160.

863. F. Boyer, Les antiques de Christine de Suède à Rome Revue archéol. V 35 1932 254—267.
Chr. Callmer, Drottning Kristinas samlingar av antik konst Stockholm 1954 Svenska humanistiska förbundets skrifter 63.

864. M. Espérandieu, Renseignements inédits sur la coll. de Choiseul-Gouffrier 161—211.

865. E. Jacobs, Das Museo Andrea Vendramin und die Slg Reynst Repert. f. Kunstwiss. 46 1925 15—38 Slgs.-gesch. f. versch. Antiken in Dresden und Berlin.
B. H. Stricker, De verzameling Reynst Mededeelingen en Verhdlgen van het Vooraziatisch-Egyptisch Gezelschap Ex oriente lux 7 1947 55—267.
866. E. Jacobs, Winckelmann und Bianconi JdI 47 1932 AA 1932 564—597 Fr. II. v. Pr. kauft Antiken der Slg Natali.
867. Fr. Stock, Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums Jb. d. Preußischen Kunstslgen 58 1937 Beiheft u. a. 78. W. v. Humboldt über d. Restaur. d. Antiken von Rauch, Tieck, Wolf.
868. V. St. Moller, La construction de la Glyptothèque Ny Carlsberg Artes 7 1939 193—211.

ANTIKEN

Allgemeines

869. P. Fontana, I marmi antichi nelle chiese medioevali di Toscana Atti del 3. convegno nazionale di storia dell'architettura 1938 1940 201—205.
L. Cicognara, Dei quattro cavalli riposti sul pronao della basilica di S. Marco. Narrazione storica Venedig 1815.
870. W. Amelung, Di statue antiche trasformate in figure di Santi RM 12 1897 71—74.
871. E. Schmidt, Über einige Fälle der Übertragung gemalter Figuren in Rundplastik Festschrift Paul Arndt München 1925 96—114 Feueranbläser, Drei Grazien.
872. Fr. Laban, Der Gemütsausdruck des Antinous Ein Jh. angewandter Psychologie auf dem Gebiete der antiken Plastik Berlin 1891.
873. Fr. Hauser, Verzeichnis der neuattischen Reliefs Diss. Straßburg Stuttgart 1889 vgl. bes. Anhang.
F. Winter, Über ein Vorbild neuattischer Reliefs 50. Winckelmannsprogramm Berlin 1890 97—124.

Einzelnes

874. H. Dütschke, Der Messerschleifer in Florenz Archäol. Ztg. 34 1876 1877 12—20 Michelangelo Ercole Ferrata.
875. G. Kinkel, Die Statue des Messerschleifers in Florenz 3 in: Mosaik zur Kunstgeschichte Berlin 1876 57—107.
876. A. Michaelis, Der Schleifer und die mediceische Venus Archäol. Ztg. 38 1880 1881 11—17 falsche Kleomenesinschrift.
877. A. Michaelis, Die älteste Kunde von der mediceischen Venus Zs. f. bild. Kunst Kunstchronik 25 NF 1 1889 bis 1890 297—301.
878. A. Michaelis, The Cnidian Aphrodite JHS 8 1887 324—355 Vatikan Stuck- und Zinndraperie.
R. Lullies, Die kauernde Aphrodite Augsburg 1950 Zur Verwendung des Antiken Vorbildes in der Neueren Kunst.
R. Lullies, Kauernde Aphrodite Kunst 49 1951 286—289.
879. B. Graef, Die Köpfe der Florentiner Ringergruppe JdI 9 1894 119—126.
E. Mandowsky, Some notes on the early history of the Medicean Niobides GdBA 95 41 1953 251—264.
Th. v. Frimmel, Zu den Nachbildungen des Herakles Farnese in der Malerei Studien und Skizzen zur Gemäldekunde 3 1917/1918 142—145.
H. Siebenhüner, Der Palazzo Farnese in Rom Wallraf-Richartz Jb. 14 1952 144—164 Toro Farnese.
880. A. Greifenhagen, Kindheitsmythos des Dionysos RM 46 1931 27—43 Relief Villa Albani neu.
881. R. Delbrueck, Antike Porphyrwerke Berlin 1932 Studien zur spätantiken Kunstgesch. 6 Bespr. O. Kurz Bibliogr. survival classics 2 1932/33 1938 176.

Besonderes

882. J. Carcopino, La louve du Capitole Paris 1925 Bespr. F. v. Duhn Gnomon 2 1926 136—142.
883. F. v. Duhn, Dante e la lupa Capitolina Studi etruschi 2 1928 9—14.
884. L. Curtius, M. Vipsanius Agrippa Ikonographische Beiträge zum Porträt der röm. Republik und der Julisch-Claudinischen Familie 5 RM 48 1933 192—243 zur Lupa Capitolina.
885. E. Löwy, Quesiti intorno alla Lupa Capitolina Studi etruschi 8 1934 77—106.
886. E. Strong, Sulle tracce della Lupa Romana Progretto di studio Scritti raccolti in onore di B. Nogara Rom 1937 475—501.

F. Matz, Zur Kapitolinischen Wölfin Studies presented to D. M. Robinson Washington St. Louis 1 1951 754—760.

887. J. D. Fiorillo, Pasquino oder die Gruppe des Menelaos mit dem toten Patroclos Kunstblatt 5 1824 185—188.

888. O. Waser, Pasquino Schicksale einer antiken Marmorgruppe Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 7 4 1901 598—619.

889. B. Schweitzer, Die Menelaos-Patroclus-Gruppe Ein verlorenes Meisterwerk hellenist. Kunst Die Antike 14 1938 43—72.

B. Schweitzer, Das Original der sogen. Pasquino-Gruppe Abhdlgen d. philol.-hist. Kl. d. Sächs. Akad. d. Wiss. 43 1936 H. 4.

E. Mandowsky, Two Menelaus and Patroclus replicas in Florence and Joshua Reynolds Contribution Art Bulletin 28 1946 115—118.

890. E. Gerhard, Zum Erzbild des Adoranten Archäol. Ztg. 23 1865 AA 121—123 Einzelheiten zur Geschichte der Statue.

891. A. Conze, Der betende Knabe in den Museen zu Berlin JdI 1 1886 1—13 Nachtrag 222 Geschichte und Ergänzung Rauchs betendes Mädchen.

892. A. Conze, Die Arme der Bronzestatue des betenden Knaben JdI 5 1890 1891 AA 1890 164—166.

893. A. Mau, Der betende Knabe RM 17 1902 101—106.

894. M. Goepel, Zum betenden Knaben JdI 20 1905 108—110 Die Ergänzung.

895. H. Lucas, Der betende Knabe des Boidas Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 29 15 1912 112—123.

896. G. Hafner, Bronzestatue eines Knabensiegers in Berlin Oe. Jhh. 35 1943 1—16 Deutung des betenden Knaben und einer oberit. Statuette E. 16. Jh.

A. Gotsmich, Der betende Knabe des Kalamis Forschungen und Fortschritte 27 1953 113—116.

897. R. Herzog, Das Kind mit der Fuchsgans Oe. Jhh. 6 1903 215—236 vgl. die Beschr. von O. Jahn Über zwei zu Athen gefundene Bildwerke von Marmor Berichte d. Sächs. Ges. d. Wiss. Leipzig 2 1848 1849 41—53, 45.

Dornauszieher

898. W. Deonna, Le tireur d'épine, statuette en bronce de la renaissance Histoire d'un thème plastique Genava Bulletin d. Mus. Génève 8 1930 90—97.

W. S. Heckscher, A study of the Capitoline Spinario Renaissance News 2 1949 61—62.

W. S. Heckscher, Dornauszieher Reallex. Dt. Kunstgesch. 4 (39) 289—299.

899. E. Brizio, Statua del fanciullo che si trae la spina dal piede Annali dell'Inst. di corrispond. archeol. 46 1874 63—73.

900. R. Cordier, L'épine au pied dans l'art antique Aesculape NF 26 1936 140—144.

H. Merge und P. Bellugue, Le pied dans l'art Aesculape NF 26 1936 53—63.

901. C. Aldenhoven, Kunstgeschichtliche Werke Die Nation 13 1895/96 173—174 Dornauszieher im Mittelalter.

902. Fr. Baumgarten, Der Dornauszieher am Schwabentor zu Freiburg i. Br. Zs. Schau-ins-Land 31 1904 1—15.

903. R. Noll, Der Dornauszieher im Mittelalter Mitt. d. V. klass. Philologen Wien 4 1927 67—77.

904. G. M. Rushforth, Magister Gregorius De Mirabilibus urbis Romae A new description of Rome in the 12. c. JRS 9 1919 14—58 u. a. Dornauszieher (vgl. M. R. James, English hist. Rev. 32 1917 543—554) Bespr. M. Manitius Philol. Wochenschr. 45 1925 936—940.

905. J. C. Webster, The labors of the month in antique and medieval Art to the end of the 12. c. Evanston 1938 Princeton Monographs in art and archaeology 21 ersch. auch Northwestern studies in the humanities 4 Bespr. Meyer Schapiro Speculum 16 1941 131—137; J. C. Sloane AJA 43 1939 550; M. Aubert Bulletin monumental 98 1939 121—122; J. Gessler L'Antiquité class. 8 1939 490—492.

906. O. Koseleff, Die Monatsdarstellungen der frz. Plastik d. 12. Jh. Ikonographie Diss. Marburg 1931 Basel 1934 Dornauszieher im Mittelalter.

907. R. Kekule von Stradonitz, Der Dornauszieher Archäol. Ztg 41 1883 1884 229—248.

908. A. Aubert, Der Dornauszieher auf dem Kapitol und die Kunstarchäologie Zs. f. bild. Kunst NF 12 1901 40—46 65—72.

909. Th. Zielinski, Der Feueranbläser und der Dornauszieher Rhein. Museum f. Philologie NF 39 1884 73—117.

P. Orlandini, Breve nota sullo Spinario Archeol. Classica 4 1952 257—258.

910. E. Kieser, Elsheimer und der Dornauszieher Würzburger Festgabe H. Bulle 1937 Stuttgart 1938 99—111 Würzburger Studien zur Altertumswiss. 13.

911. A. Héron de Villefosse, Réduction en bronce du tireur d'épine Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France 1905 299—302.

912. G. Migeon, Le tireur d'épine, petit bronce de la renaissance ital. au Mus. du Louvre Monuments et Mémoires publ. par l'acad. des inscript. et belles lettres Fond. E. Piot 16 1909 95—97.

J. Breck, A renaissance bronze Bulletin Metropol. Mus. Art 27 1932 234—235.

913. J. de Witte, Le tireur d'épine Bronce de E. Rothschild Gazette archéol. 7 1881/82 127—131.
914. E. Curtius, Der Dornauszieher Castellani Archäol. Ztg 37 1879 1880 19—22 vier Zeichnungen Menzels.
915. R. Noll, Der Dornauszieher in der Karikatur des Altertums Belvedere 10 1931 171—175.
916. K. Woelke, Dornauszieher-Mädchen JdI 29 1914 17—25.
K. Woelke, Nochmals das Dornauszieher-Mädchen Germania 1 1917 146.
917. P. Herrmann, Dornauszieher-Mädchen Philologische Wochenschrift 37 1917 477—479 (Chr. Huelsen) 1319—1320.

Laokoon

918. R. Förster, Die Laokoongruppe Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 33 17 1914 686—697.
919. R. Förster, Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance Jb. d. Preuß. Kunstslgen 27 1906 149—178.
920. R. Förster, Laokoon JdI 21 1906 1—32 Ergänzung durch Ren.-Künstler.
921. R. Förster, Denkmäler, welche sich auf Laokoon beziehen oder bezogen worden sind Verhdlgen d. 40. Verslg dt. Philologen in Görlitz 1889 Leipzig 1890 298—307.
922. R. Förster, Über die Entstehungszeit des Laokoon Verhdlgen d. 40. Verslg dt. Philologen Görlitz 1889 Leipzig 1890 74—96.
923. R. Förster, Laokoon Denkmäler und Inschriften JdI 6 1891 177—196.
924. R. Förster, Noch zwei Laokoondenkmäler JdI 9 1894 43—50.
L. Laurenci, Cronologia e fase stilistica del Laocoonte Rivista del Ist. di archeol. e storia dell'arte N. S. 3 1954 1955 70—77.
925. A. v. Zahn, Osservazioni Notizie storiche sopra una reparazione della statua equestre di M. Aurelio, l'acquisto del gruppo di Laocoonte ed altri monumenti antichi Bulletino dell'Inst. di corrispond. archeol. 1867 189—192.
B. Gasparoni, Il Laocoonte Arti e Lettere 2 1865 177—182 195—203.
G. R. Ansaldi, Il Laocoonte del rinascimento et il Laocoonte dell'antichità Emporium 101 1945 54—61.
926. E. Löwy, Vergil und die Laokoongruppe Serta Harteliana Wien 1896 44—49.
927. A. Scharff, Studien zu einigen Spätwerken des Filippino Lippi Jb. d. Preuß. Kunstslgen 52 1931 201—222 Laokoon.
928. A. Scharff, Zum Laokoon des Filippino Lippi Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 3 1932 530—533.
929. P. Halm, Das unvollendete Fresko des Filippino Lippi in Poggio a Caiano Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz 3 1932 393—427 Bespr. A. Scharff Zs. f. Kunstgesch. 1 1932 314 Laokoon.
930. O. Ollendorf, Der Laokoon und Michelangelos gefesselter Sklave Repert. f. Kunstwiss. 21 1898 112—115.
931. A. Venturi, Il Gruppo del Laocoonte e Raffaello Archivio storico dell'arte 2 1889 1890 98—112.
H. W. Janson, Titians Laocoon caricature and the Vesalian-Galenist controversy Art. Bull. 28 1946 49.
932. Rt., Die Laokoongruppe des Bandinelli Urkundliches zur italienischen Kunstgeschichte 4 Kunstblatt 1849 26—27.
Fr. Saxl, A heathenish fountain in St. Wolfgang Journal of the Warburg Inst. 1 182—183 (dt. 1515).
933. M. Schuster, El Greco und die Laokoon-Gruppe Wiener Bll. f. d. Freunde d. Antike 3 1926 159—162.
Fr. Saxl, Zu Grecos Laokoon Voraussetzungen und Nachwirkung des Bildes Krit. Berichte zur kunstgeschichtl. Literatur 1/2 1927/29 95—96.
W. S. Cook, El Grecos Laokoon in the National Gallery GdBA 86 6 26 1944 (929—934) Mélanges Henri Focillon) 261—272 Bespr. O. Kurz Burlington Mag. 90 1948 270.
934. O. Waser, Zur Ergänzung der Laokoongruppe Kunstwanderer 1926 148—150.
935. L. Pollack, Die Laokoongruppe und die Barockkunst Ausgewählte Kunstwerke der Slg K. Lankoronski Wien 1918 85—89.
936. F. de Mely, La tête de Laocoon de la coll. d'Arenberg à Bruxelles Monuments et mémoires publ. par l'acad. des inscript. et belles lettres Fond. E. Piot 16 1909 209—222.
937. E. Michon, La restauration du groupe de Laokoon et le modèle de Girardon Bulletin de la Soc. nat. des Antiquaires de France 1906 271—280.
938. P. Weizsäcker, Dannecker über Laokoon Festgabe H. Blümner Zürich 1914 157—163.
939. Chr. G. Heyne, Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laokoon im Belvedere Sammlung antiquarischer Aufsätze 2 1779 1—52.
940. H. Blümner, Lessings Laokoon 2. Aufl. Berlin 1880.
941. H. Keller, Goethe und das Laokoon-Problem Diss. Zürich Frauenfeld 1935 Wege zur Dichtung 21.
942. G. v. Lücken, Goethe und der Laokoon Natalicium Joh. Geffcken gewidmet Beiträge zur klass. Altertumskunde Heidelberg 1931 85—99.
943. G. Rosenthal, Das Laokoonproblem in Goethes Dichtung und Wahrheit Neue Jbb. f. d. klass. Altertum 45 23 1920 171—177.
A. Leitzmann, Laokoon Kleinigkeiten zu Goethe 2 Neophilologus 10 1925 265—269.

944. H. Brunn, Laokoon Archäol. Ztg 37 1879 1880 167—170 Goethe.
N. Calas, The Laokoon An approach to art criticism College Art Journal 7 1948 268—277.
945. K. Sittl, Empirische Studien über die Laokoon-Gruppe Programm 28 in: Jahresbericht 4 d. Kunstgesch. Museums der v. Wagnerschen Stiftung d. Univ. Würzburg 1895 1—49 mit chronolog. Übersicht 1506—1766.
M. Bieber, Laocoon The influence of the group since its rediscovery New York Columbia Univ. Press 1942 Bespr. A. H. Gilbert Art Bulletin 25 1943 378—380; Burlington Mag. 86 1945 (502) 26; A. Neumeyer Journal of aesthetics and art criticism 2 1943 70.
946. H. Brunn, Osservazioni Bulletino dell'Inst. di corrispond. archeol. 1863 11 Laokoon-Relief Wittner (vgl. Bulletino dell'Inst. di corrispond. archeol. 1862 50).
947. E. Hübner, Laokoon Nord und Süd 8 1879 346—364 35 1885 365—387.
C. C. van Essen, La découverte du Laokoon Amsterdam 1955 Med. d. kon. Ned. Akad. van Wet. Afd. Lett. NR 18 12 1955 291—308; Ch. Delvoye Latomus 15 1956 452.
R. d'Alfonso, Il ritrovamento del Laocoonte Vaticano e due umanisti di quel tempo Gubbio 1929.
948. L. Pollack, Laokoon RM 13 1898 147—149.
A. Prandi, La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito Riv. d. Ist. Nazionale d'archeol. e storia dell'arte NS 3 1954 1955 78—107.
G. Lippold, Zur Laokoongruppe JdI 61/62 1946/47 1949 88—94.
E. Vergara-Caffarelli, Nota sul restauro del Laocoonte Archeologia Classica 1 1949 75—77.
E. Vergara-Caffarelli, Studio per la restituzione del Laocoonte Riv. d. Ist. Nazionale d'archeol. e storia dell'arte NS 3 1954 1955 29—69.
949. M. Pohlenz, Laokoon Die Antike 9 1933 54—71 Erwähnung einer Äußerung Feuerbachs.
P. Schneider, Laokoon Art News 1953 (8) 34—37 63—64.
J. J. M. González, Juande Juni y el Laocoonte Archivo espan. de Arte 1952 (97) 59—66.
950. A. Warburg, A lecture on serpent ritual Journal of the Warburg Institute 2 1939 277—292.
O. Muck, Laokoon vor den Augen des Mediziners Münchener med. Wochenschrift 78 1931 1016.
W. M. Ivins, Ignorance, the end Bull. Mus. Metropol. New York NS 2 1943/1944 3—10.

TORSO UND ERGÄNZUNG

951. H. v. Einem, Der Torso als Thema d. bild. Kunst Zs. f. Ästhetik und allg. Kunstwiss. 29 1935 331—334.
J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Der Torso als Symbol und Form Zur Gesch. des Torso-Motives im Werk Rodins Baden 1954.
952. W. Deonna, L'image incomplète ou mutilée Revue des études anciennes 32 1930 321—332.
S. Reinach (zu Ergänzung, Kopie und Abguß) GdBA 44 III 27 1902 139—144.
953. Chr. G. Heyne, Irrtümer in Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung Sammlung antiquarischer Aufsätze 2 1779 172—258.
954. G. Kinkel, Wer hat den Farnesischen Stier ergänzt? 2. in Mosaik zur Kunstgeschichte Berlin 1876 29—56.
R. B. Bandinelli, An 'antique' reworking of an antique head Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 9 1946 1—10; Bespr. Revue archéol. 6.38 1951 109—110.
955. M. Neußer, Die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen Wiener Jb. f. Kunstgesch. d. Kunsthist. Inst. 6 1929 27—42 reicher Stoff zu Cellini und zahlreichen Künstlern u. a. Caccini.
M. Weinberger, A sixteenth-century restorer Art Bulletin 27 1945 266—269 Valerio Cioli.
G. Becatti, Una copia Giustiniani del Mitra di Kriton Boll. d'Arte 42 1957 (1) 1—6.
E. Mandowsky, The bust of Dying Alexander Burlington Mag. 92 1950 231—232 G. da Bologna restaur. 1595.
956. M. J. Webb, Sculpture by Rysbrack at Stowhead Burlington Mag. 92 1950 307—315.
H. Lucas, Der capitolin. Discoswerfer Zu römischen Antiken 1 RM 16 1901 244—246 Monnots Discobol.
C. Gradara, Ristauri settecenteschi all'Arco di Costantino Bull. Com. 46 1918 161.
M. Cagiano de Azevedo I restauri di Thorwaldsen ai marmi di Egina Boll. Ist. centrale del restauro 2 1950 71—72.
W. Deonna, Une Athéna Parthénos moderne en statuaire chryséléphantine Revue archéol. 6. 47 1956 78—85.
957. W. Amelung, Disjecta membra Zs. f. bild. Kunst NF 13 1902 150—156 171—180 mod. Ergänzungen.
958. H. Pomtow, Die Paionios Nike in Delphi JdI 37 1922 1924 55—112 Beispiel f. Wiederherstellungsversuche 1894, 1896—1918/19.
M. Cagiano de Azevedo Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche Rom 1948 Bespr. G. R. Ansaldi L'Italia che scrive 31 1948 157; P. E. Arias Convivium 1948 959—960.

FÄLSCHUNG

959. Didron, La contrefaçon archéologique Annales archéologiques 20 1860.
960. A. Furtwängler, Neuere Fälschungen von Antiken Berlin 1899 40 S.
961. A. Furtwängler, Über Fälschungen von antiken Kunstwerken Antiquitätenrundschau 2 1904 43.
962. R. Munroe, Archaeology and false antiquities London 1905 292 S. mit 63 Abb. u. 18 Tf.
963. St. Beissel, Gefälschte Kunstwerke Freiburg i. Br. 1909.
Breuil, Stories about fakes Antiquity 29 1955 196—198.
964. H. Tietze, Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung Zs. f. Ästhetik und allgem. Kunstwiss. 27 1933 209—240 Girardons Restaur. d. Venus von Arles.
965. H. Tietze, The Psychology and Ästhetics of forgery in art Metropolitan Museum Studies 5 1934/36 1936 1—19.
H. Tietze, Genuine and false, copies, imitations, forgeries London 1949 Bespr. Burlington Mag. 92 1950 (571) 303
966. St. Casson, The psychology of forgery Fortnightly Review 148 NF 142 1937 441—450.
967. Th. Württemberger, Das Kunstfälschertum Entstehung und Bekämpfung eines Verbrechens vom A. d. 15. Jh. bis zum E. d. 18. Jh. Weimar 1940 Forschungen zur Gesch. d. dt. Strafrechts 2.
968. L. Courajod, L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au 15. et 16. s. Paris 1889 114 S. Petite Biblio. d'art et d'archéologie GdBA 1886 2 192.
M. Bernhart, Fälschungen römischer Kaisermünzen Cicerone 2 1910 432—434.
969. M. Wegner, Antikenfälschungen der Renaissance Bericht über den 6. internat. Kongr. f. Archäologie Berlin 1939 Berlin 1940 143—149.
970. G. Bruns, Fälschungen der Renaissance Berliner Museen Antl. Berichte aus d. Preuß. Kunstslgen 63. 1942 499.
O. Kurz, Artists of the renaissance as forgers of classical sculpture in: Fakes, A handbook for Collectors and students London 1948 116—120.
971. H. David, Drei Marmorreliefs in Neapel Sitzungsber. Kunstgesch. Ges. Berlin 1913 139.
V. Spinazzola, Di un rinoceronte marmoreo del Museo Nazionale di Napoli Bolletino d'Arte 7 1913 143—146.
H. David und V. Spinazzola, Ancora del rinoceronte marmoreo del Museo Nazionale Bolletino d'Arte 7 1913 342—344.
R. Hallo, Über einige Antikenfälschungen und Nachbildungen im Kasseler Museum Repert. f. Kunstwiss. 47 1926 265—283.
972. W. Deonna, L'imitation de l'antique par quelques artistes de la fin du 18. s. et de la première moité du 19. s. représentés au Musée de Genève Genava Bulletin d. Mus. Genève 1 1923 152.
973. E. H., Fortroling Fortegnelse over en raekke Forfalsninger Kopenhagen Ausstellung Dansk Kunstindustr. Mus. 1915.
974. O. Brendel, Dionysiaca I Relief in Boston RM 48 1933 153—173 Fälschung E. 18. Jh. nach Zeichnungen eines Kraters, die Antonini nach pompejan. Wandgem. herstellte Eine dekorative Platte um 1900 gleichen Inhalts in Rom.
975. W. Müller, Nachtrag zu Dionysiaca RM 49 1934 319—320 Ein Relief der Slg Mengs als Quelle f. d. Relief Boston und die Zeichnung Antoninis.
976. C. Robert, Apollogeburt Archäologische Nachlese 3 Hermes Zs. f. klass. Philol. 22 1887 460—464.
977. R. Förster, Archäol. Miscellen Archäol. Ztg 29 NF 4 1872 123—131 Relief Bologna, ehem. Slg Palagi ein Falschstück Berichtigung und Ergänzung zu: R. Kekule von Stradonitz, Relief mit der Darstellung von Zeus, Hera und Hebe Archäol. Ztg 28 NF 3 1871 4—5.
978. R. Urlichs, Relief Zeus und Athena Gipsabguß Würzburg JdI 4 1889 AA 1889 182—184 Original verschollen, Fälschung.
979. L. Duregger, Abguß eines römischen Hochzeitsreliefs JdI 30 1915 AA 1915 89—93 Slg Mengs.
980. A. Michaelis, Demosthenes Epibomios JdI 3 1888 237—242 Relief Dublin Falschstück, 18. Jh.
981. K. Wernicke, Das Dubliner Demosthenesrelief Neue Jbb. f. Philol. 141 60 Jbb. f. klass. Philol. 36 1890 207 bis 208.
982. E. Preuner, Das Mantheos-Relief Archäologisch-Epigraphisches 7 JdI 35 1920 1921 76—81.
983. R. Engelmann, Das Relief Salvati Archäol. Ztg 31 NF 6 1874 134—136 Paris Louvre falsch.
984. W. H. Groß, Römisches Relief aus Terracina JdI 53 1938 AA 1938 148—155.
985. H. Degering, Der Theseus im Servius-Codex von 1467 JdI 38/39 1923/24 1925 AA 1923/24 13—22 eine Fälschung zu M. Mayer JdI 34 1919 AA 1919 118—127.
986. R. Engelmann, Über Guattani Memorie enciclopediche III. 47 Archäol. Ztg 31 NF 6 1874 128—132 falsches Mosaik, vielleicht von Leoni.
987. P. Wolters, Szenen der Unterwelt JdI 40 1925 1926 AA 1925 279—282 Mosaik Fälschungen nach Riepenhausen Polygnot.
988. G. Karo, Orient und Hellas in archaischer Zeit AM 45 1920 106—156 156 Fälschungen Pennelli, Scappini.

989. Gerhard, Fälschungen des Bildhauers V. Monti Archäol. Ztg 5 1847 157—160.
990. H. L. Urlichs, Fälschungen des Bildhauers Monti zu Neapel Philologische Wochenschr. 7 1890 51—55.
991. R. Noll, Gefälschte etruskische Spiegel Oe. Jhh. 29 1935 Beiblatt 203—208 um 1890.
992. E. Petersen, zu RM 10 1895 240 (Stephani Die Bronze von Pawlowsk) RM 11 1896 98 modern nach der Gruppe Neapel.
993. G. Kieseritzky, Der Apollo Stroganoff Archäol. Ztg 41 1883 1884 27—38.
994. W. Amelung, Zum Apoll von Belvedere AM 24 1899 266—291 Der Apollo Stroganoff 19. Jh.
995. A. Furtwängler, Der Apollo Stroganoff AM 25 1900 280—285 19. Jh. entgegen G. Kieseritzky, Der Apoll Stroganoff Archäol. Ztg 41 1883 1884 27—38.
996. E. Michon, Contrefaçon à Rome d'une sculpture di Musée du Louvre Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France 1922 188—190 Erwerbung Thermen Mus. Rom 1910 Falschstück nach Gips aus dem Louvre.
997. W. Deonna, Une nouvelle réplique de l'Athena Parthenos Revue des études anciennes 21 1919 20—26 Varvakion, Fälschung.
B. Ashmole, Five forgeries in the manner of the Parthenon Neue Beiträge zur klass. Altertumswiss. Festschrift B. Schweitzer Stuttgart 1954 177—180.
998. E. Pfuhl, zu dem Poroskopf JdI 38/39 1923/24 1925 AA 1923/24 31—34 ebenda 278—279 eine Fälschung.
999. R. Noll, Eine neue Porosfälschung Oe. Jhh. 27 1932 Beiblatt 257—260.
1000. F. Studniczka, Neue archaische Marmorskulpturen Falsches und Echtes JdI 43 1928 1929 140—229.

ABGUSS

1001. S. Reinach, Le moulage des statues et le Sérapis de Bryaxis Revue archéol. III 41 1902 2 5—21 cf. Cultes, mythes et religions 2 1906 338—355.
1002. E. Pernice, Untersuchungen zur antiken Toreutik Oe. Jhh. 7 1904 154—197 Gipsabguß und Kopierverfahren im Altertum.
1003. H. G. Evers, Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur München 1939 205—213 Antikenkopien.
1004. O. Benndorf, Über d. Großbronzen d. Mus. nat. Neapel Oe. Jhh. 4 1901 169—189 Nachguß d. Camillusstatuette Rom Kapitol mod. Bildnisköpfe.
1005. P. Herrmann, Ein antiker Kopf und ein angebliches Werk der Renaissance Mitt. aus d. Sächs. Kunstslgen 5 1914 1—5 Kinderkopf Bronze Abguß nach antiker Marmorbüste Florenz Uffizien.
1006. A. Rumpf, Zur Florentiner Antinoosbronze RM 42 1927 242—248 Guß nach Antinoos Farnese Neapel.
1007. E. Michon, L'Antinous dit du Château d'Ecouen Notes sur quelques monuments du département des antiquités grecques et romaines au Musée du Louvre 2 Mémoires de la soc. nat. des Antiquaires de France VI 8 1899 54—80.
1008. E. Michon, Les fontes de Primatice Bulletin de la soc. nat. des Antiquaires de France 1902 351—353 2. Reise 1545.
1009. R. Hallo, Bronzeabgüsse antiker Statuen JdI 42 1927 1928 193—220.
1010. W. Müller, Zur schlafenden Ariadne des Vatikans RM 53 1938 164—174 zu den Kopien u. Umbildungen, bes. d. Primaticcio.
1011. P. de Nolhac, Les bronces du Parterre d'eau de Versailles Revue de l'art ancien et moderne 30 1911 241—253 Antikenkopien d. Brüder Keller.
J. A. Beringer, Goethe und der Mannheimer Antikensaal Goethe Jb. 28 1907 150—159.
Fr. Walter, Goethe und Mannheim Mannheimer Geschichtsbll. 1932 (7/8).
H. Sitte, Im Mannheimer Antikensaal Jb. d. Goethe Ges. 20 1934 150—158.
Fr. Walter, Erste Begegnung mit antiker Plastik Goethe und Heidelberg Hg. Heidelberger Akad. d. Wiss. Heidelberg 1949 59—67.
1012. H. Hettner, Das Mus. d. Gipsabgüsse zu Dresden 4. Aufl. Dresden 1881.
L. Kaster, Kopien in Gips Dresdener Galerieblätter 1957 134—135, 138.
J. Sieveking, Nachbildungen antiker Kunstwerke im Städt. Museum zu Stettin Museumskunde 5 1909 129—135.
W. Schürmeyer, Abguß Reallex. Dt. Kunstgesch. 1 1937 70—78.
H. Koch, Original und Abbildung Wiss. Zeitschr. d. Univ. Leipzig 5 1955/1956 (4) 351—356.

VERZEICHNIS DER VERFASSER

Das Verzeichnis verweist auf die Nummern der Literaturübersicht

(Zahlen in Klammern verweisen auf Besprechungen)

Abell, W. (55)
Ackermann, J. S. 116 (229) 230 848 (848)
Adams, J. 831
Addison, J. 238
Addison de Wolf, J. 90
Adhémar, J. (138) 337 (224) (334) 336
Adloff, J. 343
Adolf, H. 273
Agard, W. R. 832
Alazard, J. 424
Albizzatti, C. 708
Aldenhoven, C. 768 901
Aldrovandi, U. 462
Alewyn, R. 772
Alfieri, E. 93
Alföldi, A. 180 182
Alfonso, R. 947
Alfs, J. 353
Allen, J. L. 736
Allen, J. T. 190
Altheim, Fr. 251
Amadei, E. 213
Amelung, W. 513 521 536 618 619 620 870 957 994
Anagnine, E. 371
Ancona, P. de 69 82 424 525
Andrae, W. 200
Andrén, A. 461
Angelis d'Ossat, G. 201 219
Ansaldi, G. R. (604) (707) 925 (958)
Antal, Fr. 8 419
Anthony, E. W. 277
Arias, P. E. (6) (375) (769) (958)
Ashby, Th. 210 (214) 509 546
Ashmole, B. 378 729 997
Aubert, A. 908
Aubert, M. (333) (334) (337) 905
Aurigemma, S. 215
Azara 743
Azcarate, J. M. de 53

Baader, J. 117
Babelon, E. 380
Babelon, J. 182 (356)
Babinger, F. (378) (754)
Bacotich, A. 237
Baethgen, F. (313)
Baeyens, H. 371
Bagnani, G. 736
Bakelants, L. (3) 16 (369)
Baltrusaitis, J. 267 (268) 296 297 298 299 335
Bandinelli, R. B. 359 831 954
Banescu, N. (285)
Bantel, O. 811
Barb, A. A. (38) 696
Barbier de Montault, X. 65
Bardon, H. 666
Barmeyer, G. 173
Baron, H. 376
Barrière 32
Bartoli, A. 207
Bartoli, G. 547
Bastian, H. 111
Bataillon, M. 137
Batiffol, M. 844
Baudissin, K. v. 120
Baumecker, G. 737
Baumgarten, Fr. 70 71 902
Bayer, J. 100
Bazin, G. 424
Beaulieu, M. 74
Becatti, G. 955
Beck, A. 734
Beck, A. C. M. 280
Becker, C. H. 260
Becker, W. 199
Beenken, H. (34) 221
Bees, N. A. 284
Beissel, St. 963
Bellugue, P. 900
Benesch, O. 573 696
Benndorf, O. 100 658 1004
Benoit, F. 155 334 645
Benz, R. 733 776
Berendt, H. 814
Berger, K. 734
Berghaus, P. (38)
Bergström, I. 137 509
Beringer, J. A. 1011
Bernhart, M. 968
Bernheimer, R. 268
Bertoni, G. 43
Bertrand, L. 714
Beseler, H. 344
Bessau, M. 111
Bethe, E. 599
Bethe, H. 473
Beyen, H. G. 15 16 410
Bezold, Fr. v. 39
Bieber, M. 190 (281) (375) (832) 945
Biehl, W. 394
Bielefeld, E. 170
Billig, R. 235
Billing, J. M. 243
Bindi, V. 313
Bing, G. (172) (368)
Blanchet, A. 38 334 560
Blinkenberg, Chr. 755
Bloch, R. 709
Blomfield, R. 834
Blomfield, M. W. (57)
Blümel, C. 659 660
Blümner, H. 940
Blum 146
Blum, J. 407 717
Blunt, A. 189 666 675
Boas, G. 25
Boas, M. 167
Bober, H. (186) (281) 290
Bober, Ph. P. 851
Bode, W. 448 490 500
Böckmann, P. 775
Boehlich, W. (808)
Böhling, L. 175
Boehn, M. v. 681
Boehringer, E. 682
Boehringer, R. 682
Boerger, H. 841
Boesch, P. 64 122 595
Boethius, A. (182) 191 (196)
Bömer, A. 84
Börger, H. 804
Bofitto, G. 43 122
Bogyay, Th. (204)
Bolgar, R. R. 3
Bolten, J. 64 183 184
Bonger, F. 114
Boni, G. 64
Bonnardet, E. 716
Boon, K. G 565
Borch van Verwolde 114
Borchgrave d'Altena, J. 267
Borinski, K. 365 366 422
Born, W. 192
Bothmer, D. v. 4 115 (832)
Bottenheim, M. H. 131
Boucard, A. de 326
Bouchery, H. F. (573)
Bourdon, P. 856
Boutemy, A. 254
Bovero, A. 424
Boxberger, R. 761
Boyer, F. 714 853 854 855 857 863
Boyer d' Agen, A. J. 721
Bradshaw 235

Bramsen, H. 677
Branca, V. 126
Brandl, A. 731
Brandt, P. 572
Bratschkova, M. 274
Braun, E. 718
Braun, E. W. 122 167
Breck, J. 912
Bredt, E. W. 108 117
Bréhier, L. 287
Brendel, O. 184 485 537 724 974
Brenna, A. 634
Brenning 93
Brett, G. 191 (281)
Breuil 963
Brising, H. 757
Brizio, E. 899
Brockhaus, H. 463
Brooks, A. M. 197
Brown, Bl. R. (832)
Brown, M. L. 122
Bruand, Y. 629
Bruck, G. 121
Bruhn, W. 681
Brunn, H. 944 946
Bruns, G. 356 970
Buberl, P. 293 294
Buccarelli, P. 384
Buchthal, H. (292) (330) (606)
Bulle, H. 613 626
Burchard, L. 693
Burckhardt, J. 846
Burdach, K. 369
Burger, Fr. 194 235 389
Burk, F. J. 817
Burn, A. R. 279
Bursian, C. 862
Busch, E. 811
Bush, D. (3)
Byrne, E. H. 351
Byvanck, A. W. 292 (755)

Cagiano de Azevedo, M. 234 956 958
Calas, N. 944
Callmer, Chr. 752 863
Calzecchi, C. Onesti s.: Onesti Calzecchi, C.
Canat, R. 715
Capua, Fr. 204
Carcopino, J. 882
Carrington, R. C. (704)
Cary, G. 44
Cassirer, K. 629
Casson, J. 722 (832)
Casson, St. 730 966
Castagnoli, F. 546 (604)
Catheu, Fr. de 334 657 663
Cechelli, C. 218
Cerasoli, Fr. 434
Cesare, R. 122
Ceuleneer, A. 68
Chalybäus, C. Th. 746
Chamberlain, S. 637
Charageat, M. 184 665
Charbonnel, J. R. (131)
Charlesworth, M. P. (182)
Chartrou, J. M. 131
Chastel, A. 77 (91) (229) (370) (375) 376 384 391 392 393 (424) 426
Chavannes vgl. Puvis de Chavannes
Cheramy, H. 276
Chew, S. C. 57
Chiovenda, L. 376
Cholevius, K. L. 149
Chomentovskaja, O. 170
Christie 709
Christoffel, U. 836
Chudjakow, M. G. 807
Cicognara, L. 869
Clagett, M. (3)
Clark, K. 418
Clarke, M. L. 243
Clédat, L. 858
Clerici, G. P. 538
Coburn Soper, A. 275
Coche de la Ferté, E. 281 716
Coffin, D. R. 513
Colasanti, A. 395
Colin, J. 309 561
Colombier, P. du 115 195 557
Colvin, S. 505
Combaz, G. 260
Comparetti, D. 78
Conant, K. J. 16
Constable, W. C. (91)
Conze, A. 144 442 891 892
Cook, A. B. 93
Cook, R. M. (116) (832)
Cook, W. S. 933
Copley, Fr. O. (371)
Cordier, R. 900
Corti, E. C. 704
Costello, J. 666
Coulin Weibel vgl. Weibel
Coulter, C. C. 377
Courajod, L. 556 968
Couralle, P. 301
Cramer, Fr. H. (290)
Crema, L. 228
Crespi, L. 635
Croce, B. 91 (371)
Crous, J. W. 506 507
Crozet, R. 222 231 309
Cumont, Fr. 57 (696)
Curtius, E. 914
Curtius, L. 19 359 475 537 564 664 699 735 773 774 799 800 835 884

Dacier, E. 709
Dain, A. (754)
Dakin, D. 731
Damiron, S. 134
Daniel, A. M. 450
Danielsson, O. A. 635
Daras, Ch. 333
Darby, D. F. 123
Daussy, H. 704
David, H. 54 971
Davidson Reid, J. 114
Davies, M. 424
Davreux, J. 116
Déer, J. 181 353
Degenhart, B. 424
Degering, H. 985
Dehio, G. 222
Dehn, G. 550
Dehn, W. 614
Deichmann, Fr. W. (126) 198
Delaborde, H. 412
Delbrueck, R. 181 313 573 881
Delcourt, M. (65)
Delius, H. 196
Del Negro, W. (131)
Delvoye, Ch. (16) (182) (196) (704) (947)
Demircioglu, H. 54
Deonna, W. 6 7 (8) 12 13 68 99 105 106 (116) 139 140 168 (168) 183 184 186 188 270 273 335 482 689 898 952 956 972 997
Deplat, G. (848)
Derichs, W. 117
Dessau, H. 546
Destrée, J. 66
Didron 959
Dieckmann, H. 662
Diepolder, H. 735
Dieterich, H. (733)
Dieterich, J. R. 313
Dietrich 835
Dinsmoor, W. B. 240
Dionisotti (424)
Distel, Th. 797
Dobbert, E. 748
Dodgson, C. 596
Dölger, F. (3) (288) (353)
Dölger, F. J. 41 115
Dohrn, T. 752
Dollmayer, H. 535
Donahue, K. 621
Donati, U. 242
Donin, R. K. 343

Doren, A. 74
Dorival, B. 715
Dornseiff, F. 21
Dowley, Fr. H. 146
Dragendorf, H. 217
Dronk, W. (126)
Droop, J. P. (182)
Druce, G. Cl. 185 340
Ducati, P. 25
Du Colombier, P. s. Colombier, P. du
Dütschke, H. 874
Dugas, Ch. (375)
Duhn, F. v. 562 (882) 883
Duplessis, G. 108
Durand-Lefebvre, M. 334
Duregger, L. 979
Durrieu, P. 103

Eberlein, K. K. (530)
Ebhardt, B. 194
Eckstein, H. 838
Eden, W. A. 193
Egger, G. 249
Egger, H. 208 209 415 427 466 588 621
Egger, R. 154 613 (613)
Eichler, H. 217 700
Eilmann, R. 184
Einem, H. v. 343 438 457 682 741 951
Einstein, A. 123
Eisler, R. 406 424
Elderlin, G. W. 58 101 595
Elling, C. 230
Ellinger, I. E. 280
Elmenau, J. v. 252
Elter, A. 204
Emmerling, S. Ch. 664
Engelmann, R. 983 986
Engle, B. S. 183
Englert, A. 170
Enking, R. 480 700
Eppelsheimer, H. W. 371
Erben, W. 206
Erffa, H. M. v. 183
Ermat, A. (2)
Esche, S. (573)
Escherich 392 570
Espérandieu 864
Espezel, P. 157
Essen, C. C. van 425 475 947
Ettlinger, L. 93 98 107 112 113 116 137 765 848
Evans, E. C. (281)
Evers, H. G. 318 1003

Faber, W. 752
Fabriczy, C. v. 313 396 417 467
Faider-Feytmans, G. (182) 184 277 842
Fairbanks, A. 10
Falck, G. 696
Falkner, H. 150
Fasolo, F. 236
Fazio, S. 115
Fea 433 743
Fedele, P. 326
Federmann, A. 730
Fegers, H. 715
Feist, P. H. 267
Feldbusch, H. 196
Feldhaus, Fr. M. 17
Felis, K. 280
Féret, H. M. 137
Ferguson, W. K. 371
Ferri, S. 244 245
Festugières 183
Feuerbach, A. 767
Fiedler, T. 837
Fierens, P. 720
Filangieri-Candida, A. 61
Filangieri-Satriano, G. 401
Fiorillo, J. D. 887
Fischel, O. 362 518
Fischer, H. 187
Focillon, H. 335
Förster, R. 96 151 152 158 159 161 162 164 409 411 442 524 918 919 920 921 226 923 924 977
Fontana, P. 195 869
Formigé, J. 646 844
Formprobleme 33
Forrer, R. 600
Forssman, E. 184 (229)
Forsyth, W. H. 104 (280)
Forthingham, A. L. 403
Foville, J. de 488 489
Francastel, P. 334 373 654 664
Francis, H. S. 131
Francovich, G. de 267
Frankl, P. 56
Franz, L. 797
Franz, W. 30
Fraschetti, St. 92
Frauenfelder, R. 98
Freund, L. 52 67 93 94 116
Frey, D. 429
Frey, K. (415)
Frey-Sallmann, A. 87
Freyhan, R. 68
Friberg, A. 119
Friedländer, L. 256
Friedlaender, W. (367) 666
Friend, A. M. 583
Frimmel, Th. 586 879
Fuchs, L. F. 188
Furtwängler, A. 361 842 960 961 995

Gabillot, C. 651
Gaedechens 501
Gaeta, Fr. 53
Galassi, G. 245
Gamba, C. 131
Gansauge, G. 226
Garger, E. 249 250
Garin, E. 91
Gasparoni, B. 925
Gauß, Ch. E. (91)
Gayley, Ch. M. 37
Geibel, H. 839
Geisberg, M. 67 84
Geißler, P. (754)
Gelder, J. G. 565
Gerhard 802 803 989
Gerhard, E. 890
Gerstenberg, J. (754)
Gerstenberg, K. 744 824
Gerstinger, H. 292
Gerszi, T. 596
Geßler, J. (8) (905)
Ghirardini, G. 430
Giehlow, K. 131
Giglioli, G. Q. 151 533 604 633 634
Gilbert, A. H. (40) (945)
Gilbert, Cl. 620
Gillet, L. 314
Gils, J. B. F. 123
Gjodesen, M. 709
Giordani, P. 387
Giovannoni, G. 235
Glück, G. 111
Gnirs, A. 282
Goedecke, K. 170
Goeler v. Ravensberg, Fr. 684
Goepel, M. 894
Goering, M. 93
Görlich, E. 150
Goeßler, P. 199 751 (754)
Goethe 792
Goetz, W. 18 374
Goldschmidt, A. 59 300
Goldschmidt, E. Ph. 151
Goldsmith-Philipps, J. 471
Gombrich, E. H. (23) (98) (116) (121) 379 420 443 666 (686) (733) (861)
González, J. J. 949
Gordon, D. 68 457
Gorely, Ch. P. 116
Gose, E. 700
Gotsmich, A. 896
Gottschewski, A. 457
Gould, C. 531
Grabar, A. 268
Gradara, C. 956

Graef, B. 879
Graeven, H. 281 283 470
Graevenitz, G. v. 797
Graf, A. 204
Grammel, E. 44
Grandmaison, Ch. de 859
Grautoff, O. (367) 616
Gravenkamp, C. 346
Grecu, V. 75 285
Grégoire, H. (286)
Greifenhagen, A. 77 739 740 880
Grimal, P. (36)
Grimm, H. 515 574 578
Griseri 666
Gronau, G. (440) 469
Groß, W. H. 984
Grossi, L. (229)
Gruber, G. B. 144
Grünhagen, W. 610
Grünwald, A. 439 440 441
Grumach, E. 769
Gruyer, F. A. 514
Gucy, J. 716
Gütschow, M. 395
Guinard, P. 835
Gullini, G. 236
Gumbert, H. L. 138
Gummerus, H. 111
Gundel, H. G. (290) (769)
Guyer, S. 259

Haberditzl, F. M. 685
Habich, G. 380 422 627
Hadeln (440)
Hafner, G. 185 896
Haftmann, W. 61 62
Hagelberg, L. 820
Hagen, B. 774
Haight, E. H. 95 371
Hallo, R. 190 971 1009
Halm, v. 862
Halm, P. 929
Halo, A. 390
Hamann, R. 328 329 334
Haman MacLean, R. H. L. 343
Hamilton, G. L. 168
Hamlin, T. 243
Hammer, W. (205)
Hampe, K. 73
Hanfmann, G. M. A. 139
Harbeck, H. 603
Harcourt, R. 774
Harnack, O. 783
Harris, H. G. 841
Hartig, O. 861
Hartlaub, G. F. 104 130 139 423 445 540
Hartmann, J. B. (8)
Hartner, W. 139
Haseloff, A. 369
Haskins, Ch. H. 310 311
Hasselberger-Blaha, H. 134
Hauber, A. 595
Hauptmann, M. 184
Hauser, Fr. 873
Hausmann, U. 823
Hautecoeur, L. 701
Hauttmann, M. 610
Hauvette, H. (87)
Hay, D. 16
Hecht, H. (2)
Heckscher, W. S. (53) 57 (91) 100 101 (186) 205 (349) (350) 351 (375) 625 848 898
Heer, Fr. 310
Heise, C. G. 113
Hekler, A. 442 527
Held, J. L. 687
Hélin, M. 65 (290)
Henkel, M. D. 110
Hentzen, A. 831
Henze, H. 167
Herbig, R. 144 (247) 424 474 704 753 774
Hereford, C. H. 621
Hering, R. 791
Hermann, A. 112 115
Hermann, F. 414
Héron de Villefosse, A. 647 648 911
Herrmann, P. (851) 917 1005
Hertz, H. 536
Herzfeld, E. 44
Herzog, R. 897
Hess, J. 621
Hettner, H. 1012
Hetzer, Th. 373 537
Heurgon, J. 196
Hevesy, A. de 114
Hewett-Thayer, H. W. 823
Heydemann, H. 486
Heyne, Chr. G. 733 939 953
Hiebaum, G. 355
Hildebrandt, H. 114
Hill, D. K. 25 144 704
Hill, G. F. 52 380 381 541 (851)
Hinks, R. 37
Hintze, E. 762
Hirsch, M. (443) 694
Hoc, M. 690
Hönn, K. (87)
Hofer, Ph. 61
Hoffmann, H. 756
Hofkes-Brukker, Ch. 792
Hofmann, Th. 513
Hofstede de Groot, C. 123
Holler, E. 315
Holmes, Chr. J. 519
Holmes, U. T. 257 351
Holst, N. v. 632
Holzhausen, W. 642 643
Hoogewerff, G. J. 38 521 678 697
Hoppe, R. 666
Horn, R. (139)
Horn, W. 332
Hornbogen, A. 663
Horvath, H. 322
Hosius, C. 543
Hotz, A. 235
Hoyack, L. 38
Hübner, E. 947
Hübner, P. G. 386 464 520 548 565 851
Huelsen, Chr. 212 214 230 236 378 379 385 397 415 424 427 508 512 545 547 549 551 552 610 618 (851) 852 917
Huillard-Bréholles, J. L. A. 312
Huizinga 371
Humbert, P. 639
Hunger, H. 36
Huszár, L. 380
Hutton, J. (3)
Huxley 727

Jacob, E. F. 339
Jacob, G. 265
Jacobs, E. 145 865 866
Jacobsen, E. 391 426
Jacobsthal, P. 176 721
Jaeger, W. 31
Jaeschke, E. 405
Jahn, J. (369) 770
Jahn, O. 103 574 897
Jajczay, J. 62
Jalabert, D. 269 272
James, H. R. 8
James, M. R. 904
Janson, H. W. (40) 141 186 931
Jastrow, E. 752
Jeannerat, C. 710
Jenkins, R. J. H. 283
Jessen, H. B. 748
Jessen, P. 211
Immisch, O. 3
Iniguez, D. A. 375
Instinsky, H. U. 182
Joachimsen, P. 607
Jockl, R. 205
Johnson, F. P. (832)
Jones, L. Webbar s.: Webbar Jones, L.
Jongkees, J. M. (116)
Jordan, K. (374)
Josephson, R. 625
Jourda, P. (639)
Ippel, A. 301

Jucker, H. 15 168 (375)
Jullian, R. 320
Jung, G. (371)
Juraschek, Fr. v. 199
Justi, C. 735
Justi, L. 579
Ivins, W. M. 950

Kadar, Z. 322
Kähler, H. 231 232 233
Kaiser, V. 26
Kampers, F. 72
Kamphausen, A. 742
Kander, L. 733
Kantorowicz, H. 315
Karo, G. 988
Kaschnitz-Weinberg, G. v. 313
Kaster, L. 1012
Kauffmann, H. 124
Kaufmann, R. 369
Kautzsch, R. 460 840
Kazarow, G. 49
Kehrer, H. 687
Kekule von Stradonitz, R. 748 907 977
Keller, H. 77 (134) 178 179 183 (313) 608 (848) 941
Keller-Dorian, G. 654
Kemke, J. 136
Kenner, H. 255 301
Kerber, O. 440
Kern, O. (87)
Kieser, E. 678 686 910
Kieseritzky, G. 993
Killy, H. E. 292
Kimball, F. 243 707
King, E. S. 25 104 717 567
Kinkel, G. 875 954
Kirfel, W. 38
Klauser, Th. 281
Klein, J. 673
Kleiner, G. (196) 444 664
Klessmann, R. 614
Klinckowström, A. 114
Klinge, R. 738
Kloos, R. M. (313)
Kluge, O. 204
Knapp, Fr. 476
Knickenberg, Fr. 227
Knoepfli, A. 353
Koch, Ha. 737 1012
Koch, He. 196 (735) 736 782 812
Koegler, H. 598
Koehler, E. 725
Köhler, W. (304)
Köhn, H. (119)
Kömstedt, R. 288
Koepp, Fr. 153
Koerte, W. 145
Kötting, B. 170
Kohlschmidt, W. 736
Kollwitz, J. 184
Koseleff, O. 295 906
Krause, E. 109
Krautheimer, R. (337) 385
Krautheimer-Hess, Tr. 385
Krencker, D. 224
Kreuzer, I. 737
Kriegbaum, F. 442
Kris, E. 69 357 (413) 482
Krischen, F. 243
Kristeller, P. 459 (573)
Kroker, E. 667
Kroymann, I. (769)
Krüger, E. 217
Kruse, J. 679
Kubitschek, W. 611
Küster, E. C. 732
Kuntze, F. 68
Kurz, O. (8) 69 (139) 594 595 (881) (933) 970
Kuntziger, M. 568
Kurth, B. 84
Kurz, O. (8) 69 (139) 594 595 (881) (933) 970
Kutschera-Woborsky, O. v. 316
Kysoky, H. 692

Laban, Fr. 872
Laborde, de 554
Labriolle, P. de 198
Lacroix, L. (116)
Lacroix, P. 17
Ladendorf, H. (313) (848)
Ladner, G. 91 (139) 369
Laglenne, J. F. 720
Lanathan Mc R. B. K. 666
Lancaster, Cl. (243)
Lanciani, R. 190 205 516
Lanckoronska, K. 450 513
Landsberger, Fr. 369
Landwehrmeyer, B. 806
Lang, S. 192 242 313 730
Lange, K. 447
Langenskiöld, E. 461
Langlotz, E. 116 313
Lantier, R. 334
Lanzani, C. (87)
Larrabee 731
Laumonier, A. 715
Laurenci, L. 924
Laurent, M. (293) (294)
Laurent-Vilbert, R. 856
Lauve-Villène, G. 36
Lavin, I. 113
Lawrence, A. W. 261
Lawrence, L. 239
Lawrence, M. (139)
Lawton, Fr. 214
Lebegue, R. 167 690
Ledoux-Lebord, G. C. 714
Le Blant, E. 843 844
Ledergerber, K. 116
Le Gall, J. 664
Legrand, F. C. 93
Lehmann, K. (16) 280 574
Lehmann, P. 63 341
Lehmann-Hartleben, K. 47 378 574
Lehner, H. 199
Lehrs, M. 576
Leidinger, G. 592
Leistner, M. L. W. 309
Leithäuser, G. 598
Leitzmann, A. 943
Lelièvre, P. 716
Le Maitre, H. 97
Lemerle, P. (16) (281)
Lemonnier, H. 669
Lenz, K. 555
Lenz, O. 303 593
Leopold, H. M. R. 615
Lesbazeilles, E. 145
Lesky, A. (36)
Levi, A. 474
Levi, C. A. 847
Levy, S. 805
Lichtenstein, E. 784
Liebeschütz, H. 60 257 309
Liese, H. J. 758
Lietzmann, H. 246
Lippold, G. (61) 358 472 695 948
Locquin, J. 714
Löwy, E. 458 517 885 926
Lombard, A. 55
Loomis, R. S. 43 204
L'Orange, H. P. 182 247
Lorck, C. v. 764
Lossky, B. 235
Lossow, H. 241
Lotz 145
Lowry, B. 547
Lucas, H. 895 956
Lucio, A. 408
Lücken, G. v. 942
Lüthgen, E. 257
Lugh, Fr. 689
Lullies, R. 878
Lunsingh-Scheurleer, D. F. Th. H. 663 703
Luschin, G. 380
Lutz, E. C. 69

Maass, E. 525 770 780 788 789
MacKendrick, P. 378
Macon, G. 656
Macrea, M. 435
Magne, E. 665

Mahon, Mc A. Ph. (40) (243) (257)
Maier, Fr. G. 204
Maiuri, A. 195
Malaguzzi-Valeri, Fr. 68
Male, E. 65 127
Mandowsky, E. 137 546 852 879 889 955
Manitius, M. 904
Mankowitz, W. 709
Marchetti, L. 64
Maria, U. de 96
Mariani, V. 456 461
Markert, E. 38
Marle, R. van 40
Marquet de Vasselot, J. J. 487
Martin, J. 155
Martroye, F. 845
Marwitz, H. 820
Marx, Fr. 170
Maschke, E. (313)
Maslinski, A. 229
Matthäy, J. G. 745
Matz, Fr. 248 356 601 886
Mau, A. 893
Maurer, F. 122
Mauro, L. 462
Maximowa, M. 360
Mayence, F. (6) (375)
Mayer, A. (87)
Mayr, K. M. 613
Mayrhofer-Pessler, E. (38)
Meeks, C. L. v. (243)
Meer, F. G. L. van der 9
Meidow, E. 168
Meier, H. 290 (340)
Meinschad, E. 114
Meissner, A. L. 41
Meister, R. 365 373
Mély, F. de 327 348 563 936
Menard, P. 97
Mengs, A. R. 743
Mercklin, E. v. 502 636
Merge, H. 900
Mesnil, J. 20 415
Messini, A. 424
Métral, D. 157
Metzger, M. 815
Meyer, A. G. 184
Meyer, C. 85 86
Meyer, E. 185
Meyer, H. 792
Meyer, M. 51
Meyer, R. A. 425
Meyer-Baer, K. 521
Meyer-Barkhausen, W. 309
Meyer-Schapiro (905)
Meyer-Weinschel, A. 174
Michaelis, A. 415 450 468 525 526 545 566 569 601 602 729 801 848 849 850 876 877 878 980
Michea, R. 638
Michels, A. K. 704
Michon, E. 640 649 652 653 661 711 937 996 1007 1008
Mielert, H. 822
Mieli, E. 83
Migeon, G. 912
Miller, W. (10)
Millet, G. 44
Milliken, W. M. 116
Milne, M. J. (281)
Miner, D. 25 257
Mingazzini, P. (182) 703
Minto, A. 634
Mitchell, Ch. 386
Moebius, H. 356 804
Möller, E. 392
Möller, L. 68 107 123 143 (186)
Molagoli, B. 313
Mollé, W. 288
Moller, V. St. 868
Momard, L. 106
Momigliano, A. 3 (243)
Mommsen, Th. E. 119
Mongan, A. 720
Montault vgl. Barbier de Montault
Montera, P. 137
Montesquiou-Fezensay, B. de 126
Moodward, A. M. 378
Moreau, J. (68) (117)
Morel, W. 817
Morey, C. R. (16) 253 302 304
Morgan, Ch. H. 171
Morici, M. 378
Morlacchi, C. 714
Morpurgo, E. 126
Morris, M. (770)
Moschetti, A. 406
Mrazek, W. 137
Muck, O. 950
Mueller, P. 819
Müller, W. 736 975 110
Müller, W. A. 806
Müller-Walde, P. 531 532
Münsterberg, R. 380
Müntz, E. 64 79 (255) 348 380 430 515 562 639 848 853
Münzel, G. 71 564
Munoz, A. 61 76 263 617
Munroe, R. 962
Mustilli, D. (116) (182)
Muth, K. 777
Muthmann, Fr. 826

Naumann, H. 306
Neugebauer, K. A. 767 800
Neumann, C. 571
Neumeyer, A. (112) (724) 805 824 945
Neuss, W. 251 295
Neusser, M. 630 650 955
Newald, R. 1 (287) (376) 771
Nicholson, H. H. (731)
Nicola, G. da 501
Niebelschütz, W. v. 664
Nitze, W. A. 257
Nogara, B. 380 664
Nolhac, P. de 1011
Noll, R. 216 584 588 613 781 903 915 991 999
Noll, S. 823
Norris, Chr. 696
Nowotny, K. A. 344
Nuchelmans, G. 68
Nussbaum-Seemann, I. 823

Oberheide, A. 573
Oeri, J. 452
Oertel, R. (2) (375) (426)
Okkonen, O. 454
Olfers, v. 797
Ollendorf, O. 930
Onesti Calzecchi, C. 321
Orlandini, P. 909
Ortiz, R. 74
Ostern, H. (851)

Paatz, W. 217 310
Pace, B. 108
Pach, W. 715
Paecht, O. 424
Päseler, W. 324
Page, D. L. 115
Pagel, W. (25)
Pallat, L. 631
Pallmann, H. 779
Pallottino, M. 126
Panaitescu, E. 61
Panofsky, D. 116
Panofsky, E. 40 55 98 116 118 119 310 345 367 422 455 (456) 564 581 582 589 625 671 674
Panzer, P. 42
Papini, R. 325
Pappenheim, H. E. 758
Paribeni, R. 408 437
Paris, G. 204
Pariset, F. G. 610
Parker, H. T. 702
Parker, K. T. 583
Pasquier, J. 281
Patch, H. R. 74
Paton, J. M. 378
Paton, L. A. 378
Patzelt, E. 307
Pauli, G. (419) 525 528

Pavlovsky 452
Pazaurek, G. E. 350
Peeters, F. 193
Peiffer, J. (444) (769)
Pellati, Fr. 193 195
Pellegrini, G. 138
Perali, P. 418
Perkins, J. W. (16)
Pernice, E. 543 1002
Peterich, E. 90
Petersen, E. 359 451 539 992
Petriconi, H. 671
Petroni, G. (112)
Pettazzoni, R. 38
Petrucci, A. 413
Pevsner, N. (243) (573) 730
Pfeiffer, R. 610
Pfeil, E. 204
Pfeilstücker, S. 338
Pfister, E. 117
Pfuhl, E. 998
Philippi, A. 369
Phillips, M. M. 610
Picard, Ch. (6) (37) 44 (56) (68) (91) 99 115 117 (119) (139) 170 186 (268) (279) 334 (337) (356) (375) 392 407 420 475 (557) 559 574 (690) 715 (716) 720
Piccinato, L. 191
Pieper, M. 290
Pietrangeli, C. (547) 848
Pigler, A. 36 68 122
Pigott, St. 53
Pinder, W. 135
Pineschi, A. 92
Piper, F. 35
Pisani, V. (38)
Places, E. des (38)
Planiscig, L. 383 477 478 479 481 482 483 484 530 860
Poete, M. 133
Poglayen-Neuwall, St. 395
Pohlenz, M. 949
Pohrt, R. 741
Polak, B. 531 716
Pollack, L. 935 948
Pollmann, O. 116
Pomtow, H. 958
Popp, A. E. 628
Poppelreuter, J. M 379
Poppen, H. 44
Portheim, Fr. 408
Posse, H. 630
Posse, O. 354
Pottier, E. 270
Poulsen, F. 170 (182)
Poulsen, V. H. 606 (682)
Prager, F. D. 227
Prandi, A. 313 948
Praschniker, C. 793
Praz, M. 100 138 705 706 707
Preibisz, L. 567
Premerstein, A. v. 286 287
Pretzell, L. 36
Preuner, E. 982
Prims, F. 687
Prindle, L. M. 108
Privat, M. 818
Pulszky, C. v. 518
Puvis de Chavannes, H. 665
Puyvelde, L. v. 686

Rachner, H. 38
Rademacher, Fr. 188
Ragusa, I. 404
Rahn, J. R. 3
Rahner, H. 38
Ramdall, L. M. C. (290)
Rand, E. K. 204
Rapp, Fr. 364 798
Rathe, K. 168 610
Rave, P. O. 240 241 (744) 752
Réau, L. 558 641
Redot, J. V. 259
Rehm, W. 735 748 808
Reinach, S. 92 186 231 559 952 1001
Reisch, E. 378
Reissmann, K. 453
Reiterer, M. G. 117
Reitlinger, H. 110
Remmert, H. 825
Renard, E. 239
Renard, M. (38) (91) (139) (182) (204) (279) 334 (334) (337) (375) (424) (604) (704) (832)
Repond, G. 172
Reumont, A. v. 400
Reusselaer-Lee, W. 534
Rey, R. 335
Reymond, M. 632
Ricci, C. 116
Rice, D. Talbot (16) (182) (281)
Richmond, I. A. 279
Richter, D. 167
Richter, G. M. A. 633
Richter, J. P. 446
Ridolfi, E. 421
Riemenschneider-Hoerner, M. 34 (61)
Rinaldis, A. de 399
Rizzo, G. E. 402
Robert, C. 166 461 544 622 976
Robertson, J. G. 805
Roblot-Delondre, L. 86
Rodenwaldt, G. 16 35 212 246 310 794 795
Rodocanacchi, E. 214 431
Roeder, H. 387
Roeder-Baumbach, J. v. 131
Roeder-Vles, D. 696
Roger-Milès, L. 662
Rolfs, W. 399
Rolland, P. (6) (8)
Rollet, H. 363
Romani, F. 66
Ronchini, A. 546
Roosval, J. 310
Rosenberg, M. 103
Rosenthal, E. 309
Rosenthal, G. 943
Roserot, A. 653
Ross, J. B. 326
Ross, M. Ch. 25
Rossi, A. 66
Rossi, G. B. de 567
Rost 747
Rostrup, H. 723
Rougemont, Fr. (81)
Rozsaffy, D. 720
Ruben, W. 38
Rudolph, H. 143
Rüdiger, H. 29 (735) 737 819 821
Rumpf, A. 780 1006
Ruppert, H. (769)
Rushforth, G. M. 904
Russack, H. H. 240
Ruzicka, Fr. 612

Saintyves, P. 45
Salac, A. 429
Salazaro, D. 313
Salis, A. v. 375 517 755 829
Salmi, M. 220 371
Salomon, R. 668
Sambon, A. 144 319
Sanford, E. M. 257 310
Sannarkas, A. Tzigara
s.: Tzigara Sannarkas, A.
Sanpaolesi, P. 227 320
Sarasin, F. 271
Sargnon, O. (6) (954)
Sarton, G. 122
Sass, E. K. 420
Sauer, Br. 387
Sauer, J. 262
Sauer, K. 131
Saulnier, V. L. (371)
Sauvaget, J. 200
Sauvel, T. 57
Saxl, Fr. 24 25 40 54 59 68 93 116 183 214 279 290 (317) 371 402 414 418 525 589 678 932 933
Scaby, A. W. 11 16
Schadewaldt, W. 769

Schaeffer, E. (851)
Schapire, R. 703
Scharff, A. (102) 927 928 929
Scheffler, W. (36)
Schefold, K. 444 (664) (733) 763
Schestag, A. 131
Schiavo, A. 215
Schlenoff, N. 717
Schlosser, J. 156 278 375 380 384
Schmarsow, A. 511
Schmidt, E. 871
Schmidt, H. 300
Schmidt, J. H. 134
Schmidt, L. 595
Schmidt, P. 351
Schmidt-Degener, F. 680
Schmitt, O. 116
Schmitz, H. 27
Schmitz, P. 356
Schmoll, gen. Eisenwerth, J. A. 951
Schneider, F. 204
Schneider, G. 171
Schneider, K. 219
Schneider, P. 949
Schneider, R. 52 97 132 (244) 379 664 712 713
Schneider, R. v. 75 587
Schneider-Herrmann, G. 703
Schnitzler, H. 257
Schober, A. 206
Schoder, R. V. (280)
Schöne, W. 692
Schoenebeck, H. U. v. 330 331
Schottländer, R. (813) (814)
Schottmüller, Fr. 393 528 (851)
Schoutheete vgl. de Tervarent
Schrade, H. 41
Schramm, P. E. (181) 182 (206)
Schreiber, Th. 623 624
Schröder, Br. 46 826 827 729
Schroth, J. 241
Schubring, G. 814
Schubring, P. 88 89 102 424
Schuchardt, Chr. 798
Schürmeyer, W. 1012
Schultz, H. St. (733)
Schultze, R. 216
Schulz, A. 735 736
Schumann, P. 829
Schuster, M. 828 933
Schwartz, J. 356
Schweinfurth, Ph. 288
Schweitzer, B. 16 (69) 244 529 541 889
Scott, G. 229
Scranton, R. (754)
Sedlmayer, H. 202 203
Seitz, H. 461
Semper, H. 25
Serra-Ráfols (309)
Setton, K. M. 284 369
Seymour, Ch. 337
Seznec, J. 91 (91) 142 559 573 (662) 675 706 724
Shapley, F. R. 388
Sheppard, C. D. 313 (313)
Shetelig, H. 277
Shorr, D. C. 128 129
Sichtermann, H. (444)
Siebenhüner, H. 848 879
Sieveking, J. 404 1012
Siggel, A. 183
Silber, M. 588
Silva-Tarouca, A. (38)
Simon, E. 598
Simon, K. 342 702
Simon, M. 117
Simson, O. G. v. 688
Simonett, Chr. 271 (375)
Simonsfeld, H. 861
Simpson, E. 621
Simpson, L. 371
Singer, Ch. 186
Singer, H. W. 103
Singer, S. 308
Sinko-Popielowa, K. 167
Sirén, O. 389
Sitte, H. 1011
Sittl, K. 945
Six, J. 679
Skutil, J. 803
Sloane, J. C. (905)
Smith, A. H. 726
Smith, E. B. 204 280
Snegirev, J. 50
Snijder, G. A. S. 349
Sofer, J. 715
Sommer, K. 811
Sonnenburg, H. v. 150
Soos, G. 533 764
Soper, A. Coburn
s.: Coburn Soper, A.
Sorbelli, A. 112
Soriga, R. 533
Spemann, A. 750
Spiess, K. v. 38
Spinazzola, V. 536 971
Sponsheimer, H. 442
Springer, A. 255 574
Squilbeck, J. 186 229
Stadelmann, R. 371
Stammler, W. 44 122
Stange, A. 686
Starnes, T. 35
Stauch, L. 116
Stechow, W. 112 114 (119) (573) 595 676 683
Steensberg, A. 68
Steiger, E. (769)
Stein, M. 755
Steinberg, L. (91)
Steinberg, S. H. (206)
Steinmann, E. 96 454
Steinmann, U. 736
Stemmermann, P. H. 609
Stemper, A. 279
Steneberg, K. E. 697
Stengel, W. 614
Steppe, J. K. 126
Stern, H. 295 419 639
Stettler, M. 217
Stock, Fr. 867
Stockmeyer, E. 766
Stoeber, Fr. X. 35
Strich, F. 805
Stricker, B. H. 865
Strong, E. 204 886
Strong, S. A. 436
Strzygowski, J. 14 420 604
Studniczka, Fr. 429 546 830 1000
Stuhlfaut, G. 22
Sühnel, R. 809 810
Sulger-Gebing, E. 816 817
Sulzberger, S. 695
Supka, G. 42
Svoboda, B. 277
Swift, E. H. 16
Swoboda, K. M. 428 694
Szanto, E. 163 786 787 790 796
Szilágyi, J. G. 764

Talbert, E. W. 35
Tamaro, B. F. 849
Tamassia, A. M. 407
Taubner 240
Taylor, T. 727
Tea, E. 83 170 522
Technau, W. 55 (185) 206
Tervarent, G. de 8 (53) 68 168 (186) 594 595
Tesdorpf, K. W. 756
Thibout, M. 334
Thiersch, H. 116 719 735
Thode, H. 503 577
Thomas, H. K. A. 636
Tietz, O. 48
Tietze, H. 323 542 591 (701) 964 965
Tietze-Conrat, E. 119 420 (424) 475 591 593 596 634 644 749
Tikkanen, J. J. 168 169
Tissot, L. W. 121
Toesca, E. (707)
Toesca, P. 313
Tolnai, K. v. 214 449 457 692
Tormo y Monzó, E. 547

Toynbee, J. M. C. (182) (279)
Treu, G. 749
Trevelyan, H. 784
Trinks, U. 380
Troescher, G. 38 344
Tronti, A. M. M. 744
Tselos, D. (243)
Tzigara Samarkas, A. 5

Ugglas, C. R. af 347
Ulmann, H. 420
Urlichs, H. L. 990
Urlichs, R. 978

Valentiner, W. R. 392 447 676 677 683
Vallentin, B. 738
Vandoyer, J. L. 655
Vasselot, J. J. Marquet de s.: Marquet de Vasselot, J. J.
Venturi, A. 81 432 446 931
Venturi, L. (229)
Verbeek, A. 344
Vercauteren, F. 254
Vergara Caffarelli, E. 948
Verhoogen, V. (168)
Vermeule, C. C. (182) 617 731
Verstegen, H. 93
Verwolde vgl. Borch
Verzone, P. (16)
Vetter, H. 588
Vetters, H. 277
Vicaire, P. 328
Vielliard, J. (337)
Vielliard, R. 223
Villot, F. 691
Vincenzi, C. 424
Visson, A. R. (696)
Vitali, L. 129
Vitry, P. 662
Vitzthum, G. v. 206
Voege, W. 67
Vögelin, S. 597
Vogel, Th. (770) (789)
Vogt, J. (182)
Voigt, F. A. 817
Voigt, G. 366
Voirol, A. 280
Volbach, W. Fr. 317
Volkmann, L. (87)
Vollgraf, W. 266
Voretzsch, E. A. (281)
Voss, L. 340
Vulliaud, P. 91

Waal, A. de 263 351
Wachler, L. 553
Wackernagel, W. 72
Wagner, J. 727
Wahnschaffe, Fr. 815
Waldstein, Ch. 833
Walker, D. P. 116
Walker, J. 424
Wallach, L. 309
Walter, Fr. 1011
Walter, J. 345
Walton, F. R. (37) (38)
Wanscher, V. 191
Warburg, A. 23 419 574 580 614
Waser, O. 888 934
Wassermann, F. M. (832)
Wastler, J. 230
Waterhouse, E. K. 730
Watermann, Th. T. (243)
Watson, A. (57)
Webb, M. J. 956
Webbar, Jones, L. 304
Weber, S. 382
Weber, Sh. H. 754
Webster, J. C. 905
Webster, T. B. L. (10)
Weege, Fr. 510
Wegner, K. 848
Wegner, M. 3 177 273 754 769 966
Weibel, C. A. 97
Weickert, C. 241 793
Weigall, A. 9
Weigand, E. 203
Weigert, H. 225
Weigmann, O. 165
Weihrauch, H. R. 573
Weinberg, S. S. (832)
Weinberger, M. 955
Weisbach, W. 123 124 125 305 368 580 585 600 670 672
Weise, G. 259 264 370 371 372 373 375 428 615
Weisinger, H. 369 371
Weisshammer, A. 326
Weitzmann, K. 281 301
Weitzmann-Fiedler, J. 39 291
Weixlgärtner, A. 353 580
Weizsäcker, H. 122 398 444 450 523 760
Weizsäcker, P. 938
Welcker, F. G. 759
Wellershoff v. Thadden, M. 68
Wells, W. 119
Wengstroem, G. 666
Wentzel, H. 311 (313) 352 353 (353)
Wernicke, K. 981
Wessel, Kl. 182 315
Wethly, G. 778
Whinney, M. 622
Wichert, Fr. 28
Wickert, L. 777
Wickhoff, Fr. 94 160 420 438 465 504 534 535 575 634 785
Wiegand, Th. 605 692 841
Wieseler, Fr. 289
Wilde, J. 443 450
Wilenski, R. H. 834
Will, E. 356
Will, Fr. 729
Willemsen, C. A. 313
Williams, Ph. L. 393
Wind, E. 2 123 147 148 371 419 424 525 593 594 716
Winter, Fr. 873
Witkowski, G. (770)
Witt, R. Cl. 92
Witte, J. de 35 913
Wittkower, R. 25 68 107 (192) (213) (214) 229 235 236 273 (325) 391 (418) (443) (449) 635
Wocke, H. 823
Wodtke, G. 800
Wölfflin, H. 204
Woelke, K. 916
Wolf, A. 574 579
Wolf, E. 775 783
Wolters, E. 813
Wolters, P. 987
Woodward, A. M. (754)
Wormald, Fr. 308
Worringer, W. 258
Wrangel, E. 347
Wright, Th. 254
Würtemberger, Th. 967
Wulff, O. (369) 388
Wunderer, W. (112)
Wymann, Eduard 430
Wyss, R. L. 64

Yates, Fr. A. 134
Ybl, E. v. 698

Zabughin, V. 80
Zadoks-Josephus Jitta, A. N. 357 474 635 663 696
Zahn, A. v. 925
Zahn, L. 829
Zander, M. 56 (229)
Zappert, G. 254
Zeber, L. (823)
Zeller, H. 736 737
Ziebarth, E. 378
Ziegler, K. 116
Zielinski, Th. 4 15 909
Zijderveld, A. 137
Zinn, E. 822
Zirkle, C. (53) 186
Zorzi, G. 235 236 516
Zucchetti, G. 848
Zucker, M. 590
Zucker, P. (280)
Zwet 356

Wenn ich auch nur sehr wenig Antiken nachgezeichnet habe, so habe ich doch bei dieser Gelegenheit diese herrlichen Schätze mit viel schärferem und hellerem Auge gesehen als sonst.

*Julius Schnorr von Carolsfeld**)

BEILAGE

Vorläufiges Verzeichnis einiger antiker Bildwerke und anderer Denkmäler mit Notizen zu ihrer Bedeutung in der neueren Kunst

Das Verzeichnis verzichtet auf eine Verwertung der zahlreich in Sammlungskatalogen und monographischen Veröffentlichungen gegebenen Nachweise und stellt nur verstreute Einzelangaben zusammen, soweit diese in den Anmerkungen zu den einzelnen Kapiteln nicht benutzt sind.

Die neueren Werke gehen zu einem guten Teil nur mittelbar (Musterbücher, Stiche, Abgüsse usw.) auf die Antike zurück.

Die kleine Anzahl von Belegen soll zunächst nur verdeutlichen, von wie hohem Werte eine umfassendere Sammlung für die neuere Kunstgeschichte wäre, wie auch für die Geschichte der Archäologie und die Archäologie selbst.

Bei den zahllosen Einzelbelegen, die sich zusammenbringen ließen, wird eine solche Zusammenstellung Vollständigkeit nicht erstreben können. Sie wird besonders dann von Nutzen sein, wenn sie die Studien nach weniger beachteten Antiken ausweist und bei den bekannten Stücken verschiedene Lösungen aus verschiedenen Zeiten mitteilt.

*) Franz Schnorr von Carolsfeld: Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld 1817—1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit Gotha 1886 243 Nr. I 45 An den Vater 7. 2. 1822

Aix Museum:
Kämpfender Orientale
18. Jh. Bes. Bildhauer L. S. Adam 19. Jh. Bildhauer Giraud Geschenk an d. Mus. Lit. 658 O. Benndorf 1876 167—171. Vgl. Anm. IV 2.

Augsburg Maximiliansmuseum:
Medusa des Lapidariums 73
als Vorbild für die Darstellung der Stadtgöttin Cisa 1457 benutzt Lit. 610 M. Hauttmann 1921 36 Gesch. im 16. Jh. Lit. 609 P. H. Stemmermann 1934 12.

Bassae Apollotempel:
Haller von Hallerstein Zeichnungen Lit. 240 W. B. Dinsmoor 1933 204—227.

Berlin ehem. St. Museen:
Knöchelspielerin
Fr. Bosio Venus im Bade Marmorstatue Paris Louvre.
Peliadenrelief Strozzi
Goethe Zeichnung Medea Lit. 789 E. Maass 1913 1—56.
Tanzende Mänade
1874 aus Bes. Bildhauer Spies erworben A. Feuerbach Skizze um 1868 Lit. 827 Br. Schröder 1923 86. Vgl. Anm. VIII 37.
Büste eines Barbaren
frz. Arbeit der Zeit d. Kardinals Polignac Lit. 660 C. Blümel 1933 29—30 Taf. 6. Vgl. Anm. XI 32
Tonrelief Paris und Helena Slg Sermoneta 3707
J. G. Schadow Tonlithographie 1826 Abb. 160, Anm. VIII 33 H. Mackowsky Schadows Graphik Berlin 1936 107 Nr. 113 Taf. 132 Forschungen zur dt. Kunstgesch. 19. Alter Abguß Apoll und Marsyas Kamee Medici zwei ital. Reliefplaketten 15. Jh. Venedig Mus. Correr 32 u. 64 vgl. Molinier Plaquettes 2—6 Variationen Paris Louvre und Paris Priv. Slgen und Marmorrelief ehem. Florenz Slg v. Liphart Lit. 391 E. Jacobsen 1893 57—58.
Geschnittener Stein aus dem Besitz Stosch Merkur trägt die Seele eines erschlagenen Helden
A. Maron Bildnis Winckelmanns 1767 Original Weimar Kopien Dessau und Braunschweig Lit. 735 H. Thiersch 1918 46, 59.

Besançon Palais Granvella:
Abguß des Letto di Policleto nach dem an Rudolf II. gegebenen Marmor
L. Urlichs Die Sammlung Granvella Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Slgen Rudolfs II. 3 Zs. f. bild. Kunst 5 1870 141.

Boston Museum:
Mädchenkopf von Chios AD 2 1908 59
Rodin Aussage O. Waser Drei Jahrtausende Kunstentwickl. in Festgabe H. Blümner Zürich 1914 255.

Dresden Albertinum:
Priapherme Le Plat 154
Besitzgeschichte Lit. 865 E. Jacobs 1925 34—35.
Größere Herkulanerin
Feuerbach Die Vorausschreitende d. Gem. Dante mit edlen Frauen Lit. 826 Br. Schröder 1924 93.

Florenz Loggia dei Lanzi:
Sogen. Thusnelda (Mutter des Coriolan, gefangene Barbarin, bis E. 18. Jh. Rom Villa Medici)
Rubens Zeichnung f. d. Versöhnungsbild d. Medicicyclus Bremen Kunsthalle und auf dem Gemälde (verändert) als Vigilantia Lit. 689 Fr. Lugt 1925 182, 189 P. Veronese Maria Magdalena Lit. 689 Fr. Lugt 1925 190.

Florenz Pal. Pitti:
Marmorstatue des Eros im Cortile della Fama
R. Collin Stiche 1676 nach Sandrart Zeichnungen Lit. 699 L. Curtius 1930 53—62.
Junger Satyr mit Panther Valle Capranica
Joseph Heintz d. Ae. Zeichnungen 1593 H. Tietze, O. Benesch u. a.: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen der Albertina 4/5 Wien 1933 56 Nr. 451 Taf. 151

Florenz Uffizien:
Ringergruppe der Tribuna
Zur Ergänzung B. Graf JdI 9 1894 1895 120 W. Amelung JdI 9 1894 1895 AA 1894 192 bis 193 E. Petersen Varia 2 RM 15 1900 152—160 P. Subleyras Selbstbildnis im Atelier mit Gemälde der Gruppe Wien Akademie A. Arnaud P. Subleyras p. 82 Nr. 127 Taf. 11 in L. Dimier: Les peintres français du 18. s. 2 Paris 1930. Bronzegruppe München Bayr. Nat.-Mus. Lit. 643 W. Holzhausen 1939 179 Kreidezeichnung 17. Jh. Florenz Uffizien 16810 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 254 Nr. 341 Zeichnung von Joh. Anton Tischbein Florenz 177. Schwerin Mus. Kupferstichkab. Charpentier Die Kämpfer Französische Skulptur der Neuzeit o. O. o. J. Taf. 68.
Schleifer der Tribuna
Bandinelli Rötelzeichnung Florenz Uffizien 531 Lit. 426 E. Jacobsen 255 Nr. 347 Kleinbronze nach 1538 verwandt d. Reduktionen von Pietro da Barga Wien Kunsthist Mus. Lit. 483 L. Planiscig 1924 145—147 Nr. 247 Kreidezeichnung 17. Jh. Florenz Uffizien 16981 Lit. 426 E. Jacobsen 255 Nr. 320 Vgl. Abb. 140, Anm. V 47.
Klingplattenspieler der Tribuna
Giuliano da Sangallo Zeichnung für eine Giebelkomposition Lit. 467 C. v. Fabriczy 1902 204.
Niobe
Guido Reni Kreidezeichnung des Kopfes Florenz Uffizien R 479 Nr. 1577 F E. Jacobsen Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz Repert. für Kunstwiss. 21 1898 271 Nr. 69 Ciro Ferri Kreidezeichnung des Kopfes Florenz Uffizien 9610 S Lit. 426 E. Jacobsen 1904 253 Nr. 337.
Niobiden
Stefano della Bella Federzeichnung Zusammenstellung der Niobiden, auch mit nicht zur Gruppe gehörigen Statuen Florenz Uffizien 14810 (Danach wohl F. Perrier Kupferstich) Lit. 426 E. Jacobsen

Florenz Uffizien:
1904 254 Nr. 338 2 Blatt Zeichnungen Niobidenkopf von Joh. Christ. Klengel Schwerin Mus. Kupferstichkab. Schinkel Rekonstruktion der Gruppe Dekoration zu der Oper Olympia II Stich von Thiele Abb. 181 Potsdam V. F. Riegel Theaterdekorationen 1847 Taf. 5.
Flötenblasender Marsyas
Zeichnung mit vier Ricordi aus dem Umkreis Michelangelos Florenz Uffizien 18558 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 325 Nr. 417.
Statue des aufgehängten Marsyas 155
vgl. Raffael Rom Vatikan Stanza della Segnatura Decke, Abb. 43 Michelangelo Umkreis Rötelstudie Florenz Uffizien 18730 A. Allori Kreidezeichnung Florenz Uffizien 18589 Stefano della Bella Federstudien Florenz Uffizien 14812—14813, Rötelzeichnungen 17. Jh. Florenz Uffizien 16821, 17683 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 253 Nr. 331—336.
Schlangenwürgender Herakles, Dütschke 3. 529
It. Bronze des 16. Jh. Neapel Mus. (Mus. Borb. 1, 8) 410 H. Heydemann Herakles schlangenwürgend AZ 26 NF 1 1868 33 Lit. 940 H. Blümner 1880 714 Lit. 485 O. Brendel 1932 219 Kreidezeichnung E 16. Jh. Florenz Uffizien 18674 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 254 Nr. 343.
Doryphoros 52
Kreidezeichnung 16. Jh. vor der Restaurierung d. Statue Florenz Uffizien 16804 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 254 Nr. 342.
Pomona 74
vgl. Botticelli Primavera A. Warburg S. Botticellis Geburt der Venus und Frühling Straßburg 1892 34 Kreidezeichnung und Rötelzeichnung E. 15. Jh. Florenz Uffizien 16819, 16820 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 254 Nr. 345.
Relief des Wanderers ehem. Rom Villa Medici Dütschke 3. 225 Amelung 122
Le Brun Zeichnung Lit. 619 W. Amelung 1908 1—10 Zeichnung um 1640 Windsor Castle Dal Pozzo 5. 66 Nr. 8550 Lit. 619 W. Amelung 1909 177—179.
Votivrelief an Dionysos 336
Stefano della Bella Silberstiftzeichnung nach einer der tanzenden Mänaden Florenz Uffizien 14818 Lit. 426 E. Jacobsen 1904 254 Nr. 339.
Waffenpfeiler aus Rom
Studienobjekt mehrerer Künstler der Renaissance vgl. Lit. 506 J. W. Crous 1933 1—119 Lit. 548 P. G. Hübner 1911 353 Lit. 415 H. Egger 1906 72 Lit. 417 C. v. Fabriczy 1905 401.
Gemme mit Viergespann C. 17. 1543
Louis Siriés Kamee Wien Kunsthist. Museum 572 Lit. 185 G. Hafner 1938 122.

Halikarnass:
Mausoleum
Fr. Schinkel Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs II. Lit. 185 G. Hafner 1938 128.

Igel:
Monument
W. Pirckheimer Beschäftigung mit dem Denkmal Zeichnungen Lit. 610 M. Hauttmann 1921 36 L. Lombard Zeichnung um 1533 Lüttich Mus. Ansembourg Lit. 568 M. Kuntziger 1921 186 bis 188 Chr. Rauch Nachbildung in Eisen Hütte Sayn vor 1829 Weimar Goethehaus Lit. 769 M. Wegner 1944 94—96.

Kassel Museum:
Homerbüste neuerer Zeit
Zusammenhang mit Rembrandts Homerbüste zu vermuten Lit. 971 R. Hallo 1926 278 Lit. 680 F. Schmidt-Degener 1915 25.
Die ältere Faustina als Diva
aus neuerer Zeit, vor 1627 Lit. 971 R. Hallo 1926 278.

Kopenhagen Glyptothek Ny Carlsberg:
Relief Farnese
J. D. Ingres Zeichnung Montauban Museum Thorwaldsen Achill D. Entführung der Briseis Relief Abb. 183 Lit. 723 H. Rostrup 1942 313—316.

London Britisches Museum:
Fries von Phigalia
Luise Seidler Zeichnung nach Abguß München, Weimar Goethehaus Lit. 770 E. Maass 1912 623.
Clythia
(1772 aus Neapel nach England) vgl. Leonardo da Vinci, Flora Berlin ehem. St. Museen Lit. 528 Fr. Schottmüller 1910 114—115.
Einkehr des Dionysos Relief Maffei Montalto
Zeichnung um 1560 im Skizzenbuch G. Dosio Berlin Kupferstichkab. Abb. 176 Lit. 552 Chr. Huelsen 1933 16 Nr. 69 Taf. 38.
Portlandvase
Gesch. Wedgewood Nachahmungen Äußerung J. Reynolds dazu 1790 Aukt. Katalog Christie The Portland (Barberini) Vase London 1929.

Madrid Prado:
Jünglingsgruppe von Ildefonso (Castor und Pollux) N. Poussin Zeichnung Chantilly Mus. Abb. 157 B. Degenhart Europäische Handzeichnungen aus fünf Jahrhunderten Berlin 1943 186 Nr. 119 Fr. Schinkel Zeichnung für den Brunnen im Gartenhof Schloß Glienicke bei Potsdam Berlin Schinkelmuseum Abb. 156 Persius Zeichnung desgl. Abb. 155 J. Sievers Bauten für den Prinzen Karl von Preußen K. Fr. Schinkel Berlin 1942 53 Lit. 769 M. Wegner 78 vgl. Abb. 153, Abb. 154, Anm. VIII 16

Mantua Museum:
Aphrodite in Chiton
Kopflose Statue aus Rom 74 Dütschke 677
G. Romano Zwickelfigur der Taufe Rom Vatikan Sala di Costantino Lit. 536 W. Amelung 1909 101—102 G. Lippold Gnomon 10 1934 369 Bespr. A. Levi Kat. Mantua 1931.

München Glyptothek:
Augustus
Ingres Zeichnung für das Gemälde Brüssel

H. Lapauze Ingres Paris 1911 118, 283 Lit. 724 O. Brendel 1931 9
Medea Krater
J. D. Ingres Gem. Stratonice 1839 Chantilly-Mus. Lit. 717 J. Blum 1936 3—11.

Neapel Nat. Mus.:
Toro Farnese
Hans Bock Zeichnung Basel Codex fol. 82 Lit. 601 A. Michaelis 1892 89 Eine Nachbildung von de Vries erwähnt bei R. Bruck, Ernst zu Schaumburg, ein kunstfördernder Fürst des 17. Jh. Berlin 1917 51—53 Rötelzeichnung von Giuseppe Pesci Schwerin Mus. Kupferstichkab. Antonio Susini Bronze 1613 Dresden Grünes Gewölbe Wien Liechtensteingal. Rom Pal. Borghese Lit. 642 W. Holzhausen 1933 70—72 L. Tuaillon Herkules mit dem Stier Abb. Kunst u. Künstler 5 1907 357.
Herkules Farnese
Francesco Susini Bronze Lit. 643 W. Holzhausen 1939 180—181 A. Carracci Zeichnung (von hinten, im Hof des Pal. Farnese Rom) Frankfurt/M. Städel-Inst. Abb. 178 Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Institut Frankfurt/M. o. J. 3. 5. P. Subleyras Selbstbildnis im Atelier (Gr. Statuette) O. Arnaud P. Subleyras 82 Nr. 127 Taf. 11 in L. Dimier Les peintres français du 18. s. 2 1930.
Flora Farnese
it. Statuette um 1550 in Art der Reduktionen von Pietro da Barga Wien Kunsthist. Museum Abb. 169 Lit. 483 L. Planiscig 1924 142—145 Nr. 244. vgl. Abb. 170 Anm. XI 10
Sitzender Zeus Ciampolini
Michelangelo Moses Lit. 415 K. Frey 1907 4.
Relief mit Silenen Mus. Borb. 14/52
aus neuerer Zeit vgl. Marco Dente Zug des Silen Stich P 35 B 222 Lit. 503 H. Thode 1881 37 Nr. 58.

New Hall bei Ripon (Yorkshire) Slg Weddel:
Dreifußkessel
Kopie Grabmal Weddel Ripon Kathedrale F. Matz Antikenslgen in England AZ 31 NF 6 1874 25.

Paestum:
Tempel
Abb. 144 Gaspare Fossati Zeichnungen 1830 Lit. 242 U. Donati 1940 247—249 vgl. Anm. VII 49.

Paris Louvre:
Tiber
Raffael Sockelbild des Fischzuges Petri mit S. Maria in Domnica gen. Navicella, Monte Celio E. Steinmann Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtin. Kapelle Jb. d. Preuß. Kunstslgen 23 1902 190 Pierre van Lint Rötelzeichnung um 1630 Antwerpen Mus. Plantin-Moretus A. J. J. Delen Catalogue des dessins anciens Antwerpen Mus. Plantin-Moretus Brüssel 1938 119 Nr. 412 Taf. 78.
Borghesischer Fechter
B. Heroldt Freie Nachbildung Statuette Gelbguß um 1650 Wien Kunsthist. Mus. Lit. 483 L. Planiscig 1924 224—225 Nr. 365 G. P. Pannini Zeichnung Ruinenhalle Wien Albertina A. Stix und L. Fröhlich-Bum Die Zeichnungen der toskanischen und römischen Schulen Beschreibender Katalog der Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 88 Nr. 931 Döll Relief A. Beck Ernst II., Herzog zu Sachsen-Gotha als Pfleger und Beschützer der Wissenschaften und Kunst Gotha 1854 242.
Venus von Milo
X. Le Prince Bildnis des Vaters Paris Slg G. Bernard Abb. G d B A 65 V 7 1923 1 204 A. Menzel Studie Atelierwand mit Gipstorso H. v. Tschudi A. v. Menzel Abb. seiner Gemälde München 1906 123 Nr. 143.
Afrikanischer Fischer
P. P. Rubens Der Tod des Seneca München Pinacothek Vgl. Lit. 692 Th. Wiegand.
Antiken aus Versailles, ehem. Bes. N. Fouquet Schloß Vaux
Fr. Girardon 15 Federskizzen um 1685 Paris Archives Nat. 01 1964 Lit. 651 C. Gobillot 1918 87—92.
Relief Salvati
aus neuerer Zeit Lit. 983 R. Engelmann 1874 134—136.

Paris Biblio. Nat. Cabinet des Médailles
Tiberiuskamee ehem. St. Chapelle
P. P. Rubens Federzeichnung Antwerpen Mus. Plantin-Moretus Abb. 177, Anm. III 16 A. J. J. Delen Catalogue des dessins anciens Antwerpen Mus. Plantin-Moretus Brüssel 1938 66 Nr. 194 Taf. 38
Kameo mit Viergespann Carpegna (166. 1740. 20)
Cartellier Relief mit Viergespann über der Porte de la Colonnade 1817 Paris Louvre Lit. 185 G. Hafner 1938 122—123.
Antike Münzen
E. Delacroix Federzeichnung Paris Slg Aubry Ch. Martin E. Delacroix Paris 1928 Taf. 34 Dessins de Maîtres français 7 (nach solchen Studien eine Folge von Lithographien) vgl. Anm. IV 18

Pavia Domplatz:
Regisole Reiterstatue
Zeichnung in Cod. Pal. lat. 1993 Abb. in Vorträge der Biblio. Warburg 6 1926—1927 1930 Taf. 1 Leonardo da Vinci Skizze Lit. 532 P. Müller Waldau 1899 81—116 vgl. S. Meller Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuette Jb. d. Preuß. Kunstslgen 37 1916 222—223.

Ravenna S. Vitale:
Relief sog. Thron des Neptun
Marco da Ravenna 1518 Stich Lit. 412 H. Delaborde 1877 4.
Relief eines Tritonenkopfes
nach A. Mantegna Stich Ichthyophagen Lit. 411 R. Förster 1902 205—214 (Lit. 412 H. Delaborde 1877 1—8 u. a.).

Rom Vatikan:

Ariadne

Raffael Zeichnung zur Kalliope im Parnass Rom Vatikan Raffaelumkreis Zeichnung Oxford Lit. 850 A. Michaelis 1890 18—21 Raffael in den Teppichen (Heilung des Lahmen, Sockelbild) vgl. Lit. 850 A. Michaelis 1890 52 und E. Steinmann Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixtin. Kapelle Jb. d. Preuß. Kunstslgen 23 1902 191—192 it. Zeichnung E 15. Jh. London British Museum 1905/11 Marcantonio Raimondi Stich P 124 B 199 Lit. 28 Fr. Wichert 1907 17, 20 J. Goujon Kreuzabnahme Relief ehem. Slg E. Jones Lit. 558 L. Réau 1928 149 A. R. Mengs Allegorie der Geschichte Rom Vatikan, Bibliothek Lit. 744 K. Gerstenberg 1929 Taf. 8 J. P. Melchior Schlafende Ariadne um 1785 Frankenthaler Biscuitporzellan Abb. Reallexikon zur dt. Kunstgesch. 2 819 Cornelius Zeichnung Die Zerstörung Trojas 1824 Zeichnungen dt. Künstler o. O. o. J. Taf. 14 vgl. Anm. XI 18

Knidische Venus

Bronzino Hl. Familie Lit. 541 B. Schweitzer 1918 45—63 Bronzino Eva auf dem Gem. Christus in Limbus Florenz Mus. S. Croce Lit. 40 E. Panofsky 1933 276.

Nil des Belvedere, Bracchio Nuovo

N. Poussin auf allen vier Mosesbildern Aussetzung 1628—1629 Dresden 1654 (Kopie) Calais Auffindung 1638 Paris Louvre 1645—1647 Paris Louvre in Rückenansicht oder Vorderansicht Lit. 700 R. Enking 1939 26—28.

Antinous

Lit. 872 Fr. Laban 1891 Lit. 808 W. Rehm 1931 291, 296.

Doppelbildnis eines Römers mit Frau

Tullio Lombardi Ehepaar Grabmal Venedig Dogenpalast Abb. 158 P. Schubring Das it. Grabmal d. Frühren Berlin 1904 Taf. 33 vgl. Lit. 860 L. Planiscig 1914 58, 62 Nr. 100 Chr. Rauch Bildnis Niebuhrs mit Frau Bonn Grabmal Abb. 159 Anm. VIII, 18 Lit. 760 H. Weizsäcker 1898 79.

Einkehr des Dionysos Altar Negroni

J. G. Schadow Federzeichnung Berlin Akademie d. Künste E. Dobbert Handzeichnungen von Gottfried Schadow Berlin 1886 11 Nr. 30 Taf. 23.

Grabstelle eines Palästriten (2. 421)

Zeichnungen 17. Jh. Slg Dal Pozzo 5 17—18 Windsor Castle Lit. 620 W. Amelung 1909 191—194.

Aldobrandinische Hochzeit

Heinrich Meyer Kopie 1796—1797 in Rom, Weimar Goethehaus Junozimmer Vergleich mit Stichen nach N. Poussin Lit. 769 M. Wegner 1944 121—123 Jules de Goncourt Federzeichnungen Lit. 725 E. Koehler 1912 257—259 Entlehnungen von Schick, Wächter, H. von Marées Lit. 825 H. Remmert 1914 18—25.

Zwei Dreifüße aus S. Maria della Stella in Albano 235 und 236

G. B. Piranesi wechselweise kopierende Ergänzung Lit. 636 E. v. Mercklin 1934 209—221.

Rom Kapitolinisches Mus.:

Sterbender Gallier

Francesco Susini Bronze Florenz Uffizien Lit. 643 W. Holzhausen 1939 180 vgl. Stauffer-Bern Zeichnung 1881 (nach Modell) C. v. Mandach Stauffer-Bern Handzeichnungen o. O. o. J. Taf.

Pandora

Labille-Guiard Selbstbildnis mit den Schülerinnen Capet und Rosemond 1785 (im Hintergrund dargestellt) ehem. Slg Griois engl. Priv.-Bes. Abb. G d B A 44 III 27 1902 102 74 VI 7 1932 61 Fragonard Le déjeuner de l'âne (Mittelfigur) Slg Noel Bardac Abb. Les Arts 9 103 1910 (26) 27.

Mädchen mit Taube:

Botticelli im Fresko Rom Cap. Sistina E. Steinmann Botticelli Künstlermonographien 24 Leipzig 1897 48—49

Venus

A. Mantegna Parnass. Lit. 514 F. A. Gruyer 1864 1 201.

Genius mit Füllhorn Stuart Jones Taf. 46

Giovanni Pacio da Firenze Katharinenszene um 1343 Neapel S. Chiara Lit. 61 W. Haftmann 1939 88, 141.

Hadrian der stanza degli Imperatori 32

danach aus neuerer Zeit der Hadrian Rom Vatikan Museo Chiaramonti 1. 392 A. Hekler Beiträge zur Gesch. der antiken Panzerstatuen Oe. Jhh. 19/20 1919 230.

Hellenist. Reliefbild

f. d. Aufbau der Komposition verwertet florent. Stich 15. Jh. Luna Lit. 589 E. Panofsky und Fr. Saxl 1923 134 Taf. 25.

Fries mit Schiffsteilen

zwei Zeichnungen im Wolfegger Skizzenbuch Sebastiano del Piombo Bildnis des Andrea Doria 1526 Rom Pal. Doria Lit. 507 J.W. Crous 1940 67—71.

Panstatuen des Pal. della Valle

B. Peruzzi Skizzenbuch Siena Zeichnungen Windsor Castle 9. 33 Lit. 566 A. Michaelis 1891 157—158 Lit. 849 A. Michaelis 1891 223, 237. vgl. Anm. XI 17.

Nil

Pinturicchio in symmetr. Verdoppelung in einem Zwickelfeld eines Deckenfresko Rom Pal. della Rovere-Colonna Lit. 424 Chr. Huelsen 1913 209.

Rom Konservatorenpal.:

Fries mit Schiffsschnäbeln

zur Gesch. und Benutzung im 16. Jh. Lit. 427 Chr. Huelsen und H. Egger 1 1916 29.

Rom Thermenmus:

Der Gallier und sein Weib (Paetus und Arria)

J. A. Delsenbach Zeichnung 1703 Erlangen Univ.-Biblio. E. Bock Die Zeichnungen in der Univ.-Biblio. Erlangen Frankfurt/M. 1929 170 Nr. 702

Taf. 171 E. Delacroix Federzeichnung seitenverkehrt, vielleicht nach Stich Ch. Martin E. Delacroix Paris 1928 Taf. 41 Dessins de Maîtres français 7 A. Feuerbach Zeichnung Kämpferinnengruppe H. W. Singer Zeichnungen von A. Feuerbach Leipzig 1912 Taf. 29 Meister der Zeichnung 11 Pan und Daphnis Casi-Ludovisi

it. Statuette 16. Jh. Wien Kunsthist. Mus. vgl. Reduktion von Pietro da Barga Florenz Uffizien Lit. 483 L. Planiscig 1924 142—144 Nr. 243 J. Heintz d. Ae. Zeichnung 1595 Wien Albertina H. Tietze, O. Benesch u. a.: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen der Albertina 4/5 Wien 1933 56 Nr. 450 Taf. 151.

Orest und Electra Gruppe des Menelaos, Ludovisi Helbig 1314

J. Singleton Copley Bildnis Ralph Izard und Frau 1774/1775 Boston Mus. Lit. 739 A. Greifenhagen 1939 217.

Faustkämpfer:

Joh. Heinr. Füssli Polyphem. Gem. Slg. Bollag, A. Federmann, Jul. H. Füssli Zürich 1921 Abb. 64 vgl. Rodin Der Denker Fr. Stuck Studien zum Inferno Lehmbruck Sitzender Krieger

Auf der Erde Sitzender Ludovisi (Helbig 1296 Paribeni 120)

Tizian Figur des Knaben auf d. Gem. Die drei Lebensalter London Bridgewater House Lit. 537 L. Curtius 1938 241.

Rom Lateran-Museum:

Fries d. Juturna-Heiligtumes 67

Raffael Rom Vatikan Loggien Nachbildung Dekoration 17. Jh. in der Sala della Lupa Kapitol (1. Stock, Eckzimmer) Lit. 508 Chr. Huelsen 1905 81—82.

Gebälkstück 676

Raffael Rom Vatikan Loggien, in den Stuckaturen benutzt O. Benndorf und R. Schöne Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums Leipzig 1863 45 Nr. 676.

Relief Aldobrandini 13

Marco Dente Entellus und Dares Stich P 22 B 195 ergänzend Lit. 503 H. Thode 1881 35 Nr. 53.

Rom Villa Albani:

Büste der Sappho:

A. Böcklin Sappho 1863 Gem.

Rom Villa Borghese:

Vier Bacchische Reliefs des Cosimo

Pinturicchio Erschreckter Erote auf einem Böckchen in symmetrischer Verdoppelung in einem dreieckigen Zwickelfeld eines Deckenfresko Rom Pal. Rovere-Colonna Raffael Rom Vatikan Loggien (Lit. 618 W. Amelung 1909 182—183) Marcantonio Raimondi Weibl. Figur Stich P 225 B 373 Enea Vico Erote auf Böckchen Stich mit Gemmendarstellungen Lit. 424 Chr. Huelsen 1913 208—210.

Rom Slg B. Altoviti:

Aphrodite Genetrix

Raffael Zeichnung Judith Wien Albertina Niederländ. Zeichnung um 1540 Skizzenbuch fol. 18b Basel Lit. 601 A. Michaelis 1892 87.

Rom Pal. Colonna:

Zwei Gefangene

neben verwandten Gestalten von Triumphbogen im 16. Jh. mehrfach benutzt, bes. in der dekorativen Plastik Lit. 184 A. G. Meyer 1894 14.

Rom Villa Madama:

Zeus Ciampolini

G. Romano Fresko im Salon des Wohnhauses E. Gombrich Zum Werke Giulio Romanos 2 Jb. d. Kunsthist. Slgen Wien NF 9 1935 125.

Rom:

Titusbogen Reliefs

Federzeichnung laviert, um 1560 im Skizzenbuch G. Dosio Abb. 179 Berlin Kupferstichkabinett Lit. 552 Chr. Huelsen 1933 21 Nr. 103 Taf. 56 N. Poussin Zeichnung Stockholm Nat.-Mus. Abb. 180 Lit. 666 G. Wengström und R. Hoppe 1935 15 Nr. 1 N. Poussin Zeichnung Chantilly Mus. U. Christoffel Poussin u. Claude Lorrain München 1942 50.

Konstantinsbogen

In Bildhintergründen Perugino Rom Vatikan Sixtinische Kapelle Botticelli Rom Vatikan Sixtinische Kapelle Pinturicchio Rom Vatikan Appartamento Borgia Ghirlandajo Florenz S. Maria Novella Filippino Lippi Florenz S. Maria Novella-Capella Strozzi Lit. 929 P. Halm 1932 415—423.

Trajan. Relief

Marcantonio Raimondi Stich P 396 B 361 Lit. 28 Fr. Wichert 1907 21 Bläsergruppe Rom Vatikan Stanza di Eliodoro Skizzenbuch Schloß Wolfegg Lit. 416 C. Robert 1901 218.

Rom Trajansforum:

Fries

Francesco da Sangallo Zeichnung Florenz Uffizien Categoria ornat. 1693/94 Fries der ersten Haupttür des großen Saales Urbino Palast Lit. 397 Chr. Huelsen 1910 227.

Rom Tempel der Venus und Roma:

G. P. Pannini Gem. Ruinenlandschaft Neapel Mus. S. Martino U. Ojetti Il settecento italiano Mailand 1932 Nr. 233 Taf. 152.

Rom Septizonium:

Macrino d'Alba Tafelgem. 1496 Pavia Certosa Capella S. Ugone Lit. 212 hg. Rodenwaldt 1925 39—44 B. de Vigenère, Rekonstruktion Lit. 157 D. Métral 1939 198—199, 223—225 Fr. Schinkel Denkmalsentwurf für Friedrich II. von Preußen Stich 1835 Lit. 241 H. Lossow 1936 302.

Rom Hadrians-Mausoleum:

Filarete Rekonstruktion im Petrusmartyrium Rom St. Peter Bronzetür Lit. 387 Br. Sauer 1897 8.

Rom Goldenes Haus des Nero:

Grotesken

Pinturicchio Rom S. Maria del Popolo Capella Chigi Lit. 510 F. Weege 1913 141.

Rom Kapitol:
Reiterstandbild Marc Aurel
Filippo Lippi Gem. Frankfurt/M. Städel-Institut Lit. 851 P. G. Hübner 1912 22.
Tiber (Tigris)
Pisanello Zeichnung Berlin Kupferstichkab. 1359 Lit. 381 G. F. Hill 1905 297—303.

Spalato:
Diokletianspalast
Fischer von Erlach Rekonstruktion 1725 Stich Lit. 237 A. Bacotich 1933 518—529.

Venedig San Marco:
Rosse
Fr. Cossa Fresken Ferrara Pal. Schifanoja (Die Pferde vor dem Wagen Apolls) Lit. 24 Fr. Saxl 1922 256 Giov. Fr. Penni Kreidezeichnungen Wien Albertina Abb. 175 A. Stix und L. Fröhlich-Bum: Die Zeichnungen der toskanischen und römischen Schulen Beschreibender Katalog der Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 18 Nr. 122—123 Zeichnung Raffaelumkreis Paris Louvre 159 Canaletto Capriccio L. Cust Notes on pictures in the royal collections 25 The paintings bought for George III. in Italy Burlington Mag. 23 1913 275 Taf. L 6 Bosio 1828 Rosse des Arc de triomphe Paris (statt der Rosse aus Venedig, die hier aufzustellen vor 1815 beabsichtigt war). L. v. Schlözer Die Rosse von San Marco RM 28 1913 157; Lit. 185 G. Hafner 1938 127—128; Lit. 769 M. Wegner 1944 84.

Venedig Marciana:
Odysseus 103
A. Conze Die Antikensig. der Marciana zu Venedig AZ 30 NF 5 1873 86.

Venedig Museo Archeologico:
Erotenreliefs 9 und 13 vom sog. Saturnusthron (ehem. Ravenna, 1335 Venedig, nach 1532 Maria di Miracoli, 1811 ins Mus.).
A. Mantegna Camera degli Sposi 1474 Mantua Corte Vecchio Die Putten mit der Tafel, A. Moschetti Le fonti classiche di una celebre opera del Mantegna Atti del Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti 89 1929/30 725; Lit. 407 J. Blum 1935 48.
Agostino Duccio Umkreis Amorstatuette Marmor Wien Slg. K. Lanckoronski Pietro Lombardi Werkstatt 1380 Weihwasserbehälter Venedig S. Marco Antonio Lombardi 1505 Kind auf Relief Padua Cap. S. Antonius B. Franco Zeichnung Mailand Brera Pinakothek und weitere Beispiele bes. aus Oberitalien Lit. 383 L. Planiscig 1918 79—84 Goethe Lit. 769 M. Wegner 1944 76—77.
Herakles Grimani
von Tintoretto benutzt, und Zeichnung (Tizian?) London Slg. A. C. Rayner-Wood H. Tietze und E. Tietze-Conrat Tizian-Studien Jb. d. Kunsthist. Slgen Wien NF 10 1936 188—189, 191 Nr. 22 Abb. 165
Apollo Grimani
Raffael Schule von Athen Rom Vatikan Lit. 168 J. J. Tikkanen 1912 87, 99 Raffael Vermählung von Amor und Psyche Rom Farnesina Lit. 168 J. J. Tikkanen 1912 99.
Giov. Fr. Penni Rötelzeichnung Aktstudie d. Vermählung von Amor und Psyche Farnesina Wien Albertina 168 A. Stix und L. Fröhlich-Bum Die Zeichnungen der toskanischen und römischen Schulen Beschreibender Katalog der Handzeichnungen der Albertina 3 Wien 1932 17 Nr. 113 Lit. 851 Chr. Huelsen 1914 294 Fr. H. Füger Zeichnung für einen Theatervorhang B. Grimschitz Die österreichische Zeichnung im 19. Jh. Wien 1928 Taf. 76 A. J. Carstens Der Parnaß Aquarell 1793 A. v. Schneider K. Frh. v. Uexküll, ein dt. Kunstschriftsteller und Sammler Zs. f. Kunstgesch. 7 1938 321.

Verona:
Porta dei Leoni
Falconetto Fresko Mantua Pal. Imperiale Sala del Zodiaco, Gem. Orgelflügel mit Darstellung d. Verkündigung Trient S. Maria Maggiore Lit. 232 H. Kähler 1935 138—197.

Wien Kunsthist. Museum:
Statue vom Helenenberg Abb. 91
H. Bocksberger Fresko um 1540 Landshut Residenz Kapellengang Lit. 588 M. Silber 1940 11—12 vgl. Abb. 93 VI 7.

Wilton House:
Mantheos Relief:
Geschichte Lit. 982 E. Preuner 1921 76—81.

REGISTER ZU BEILAGE 1

Adam ..... Aix
Alba ..... Rom
Allori ..... Florenz
Bandinelli ..... Florenz
Barga ..... Florenz Neapel Rom
Bella ..... Florenz
Bock ..... Neapel
Bocksberger ..... Wien
Böcklin ..... Rom
Bosio ..... Berlin Venedig
Botticelli ..... Florenz Rom
Bronzino ..... Rom
Canaletto ..... Venedig
Capet ..... Rom
Carracci ..... Neapel
Carstens ..... Venedig
Cartellier ..... Paris
Charpentier ..... Florenz
Collin ..... Florenz
Cornelius ..... Rom
Cossa ..... Venedig
Delacroix ..... Paris Rom
Delsenbach ..... Rom
Dente ..... Neapel Rom
Döll ..... Rom
Dosio ..... London Rom
Duccio ..... Venedig
Falconetto ..... Verona
Ferri ..... Florenz
Feuerbach ..... Berlin Dresden Rom
Filarete ..... Rom
Fischer ..... Spalato
Fossati ..... Paestum
Fragonard ..... Rom
Franco ..... Venedig
Füger ..... Venedig
Füssli ..... Rom
Ghirlandajo ..... Rom
Girardon ..... Paris
Giraud ..... Aix
Goethe ..... Berlin
Goncourt ..... Rom
Goujon ..... Rom
Hallerstein ..... Bassae
Heintz ..... Florenz Rom
Heroldt ..... Rom
Ingres ..... Kopenhagen München
Klengel ..... Florenz
Labille-Guiard ..... Rom
Le Brun ..... Florenz
Lehmbruck ..... Rom
Leonardo ..... London Pavia
Le Prince ..... Paris
Lint ..... Paris
Lippi ..... Rom
Lombard ..... Igel
Lombardi, A. ..... Venedig
Lombardi, P. ..... Venedig
Lombardi, T. ..... Rom
Mantegna ..... Ravenna Rom Venedig
Marées ..... Rom
Maron ..... Berlin
Melchior ..... Rom
Mengs ..... Rom
Menzel ..... Paris
Meyer ..... Rom
Michelangelo ..... Neapel
Pacio ..... Rom
Pannini ..... Rom Venedig
Perrier ..... Florenz
Persius ..... Madrid
Perugino ..... Rom
Peruzzi ..... Rom
Pesci ..... Neapel
Pinturicchio ..... Rom
Piombo ..... Rom
Piranesi ..... Rom
Pisanello ..... Rom
Poussin ..... Madrid Rom
Raffael ..... Florenz Paris Rom Venedig
Raimondi ..... Rom
Rauch ..... Igel Rom
Ravenna ..... Ravenna
Rembrandt ..... Kassel
Reni ..... Florenz
Reynolds ..... London
Rodin ..... Boston
Romano ..... Mantua Rom
Rosemond ..... Rom
Rubens ..... Florenz Paris
Sandrart ..... Florenz
Sangallo, Fr. ..... Rom
Sangallo, G. ..... Florenz
Schadow ..... Berlin Rom
Schick ..... Rom
Schinkel ..... Florenz Halikarnaß Madrid Rom
Seidler ..... London
Singleton Copley ..... Rom
Siriés ..... Florenz
Stauffer-Bern ..... Rom
Stuck ..... Rom
Subleyras ..... Florenz Neapel
Susini, A. ..... Neapel
Susini, Fr. ..... Neapel Rom
Thiele ..... Florenz
Thorwaldsen ..... Kopenhagen
Tintoretto ..... Venedig
Tischbein, Jul. Ant. ..... Florenz
Tizian ..... Venedig Rom
Tuaillon ..... Neapel
Veronese ..... Florenz
Vico ..... Rom
Vigenère ..... Rom
Vries ..... Neapel
Wächter ..... Rom
Wedgewood ..... London

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Zahlen weisen auf die Seiten, mit voranstehenden römischen Zahlzeichen auf die Anmerkungen, mit voranstehendem B auf die Beilage, Zitate mit der Abkürzung Lit. auf die Literaturübersicht, mit B auf die Beilage.

I. KARL DER GROSSE GEMMEN DES MITTELALTERS 17 18

1. Karl der Große Silberpfennig Berlin 17 18 III 17
2. Pseudokamee auf dem Deckel des Evangeliars St. Lebuinus Utrecht Erzbischöfl. Mus 17 III 13 Lit. 349
3. Pseudokamee auf dem Deckel des Evangeliars St. Lebuinus Utrecht Erzbischöfl. Mus. 17 III 13 Lit. 349
4. Pseudokamee von einem Reliquiar St. Maurice d'Agaune 17 III 13 Lit. 349
5. Einzelheit von einem Kreuz in Brescia Museum 17 III 13 Lit. 349

II. MITTELALTERLICHE PLASTIK IN ITALIEN 18 19

6. Modena Dom Genius mit gesenkter Fackel Wiligelmus um 1170 19 III 35 III 38
7. Modena Dom Genius mit gesenkter Fackel Wiligelmus um 1170 19 III 35 III 38
8. Kopf aus der Zeit Friedrichs II. Berlin St. Museen 18 19 III 37
9. Kopf vom Kastell von Capua Capua Mus. 18 19 III 37
10. Parma Baptisterium Engelstatue 19 III 36
11. Pistoja S. Andrea Figuriertes Pilasterkapitell des Hauptportales Meister Enrigus 19 III 31
12. Pistoja S. Andrea Figuriertes Pilasterkapitell des Hauptportales Meister Enrigus 19 III 31

III. DIE TRAJANSSÄULE 20 I 4

13. I. B. Fischer von Erlach Trauergerüst für Kaiser Joseph I. Stich 20 III 44
14. I. B. Fischer von Erlach Wien Karlskirche 20 III 44
15. Fr. Weinbrenner Entwurf für ein Denkmal der Schlacht bei Roßbach um 1794 20 III 44
16. Fr. Weinbrenner Entwurf zu einem Nationaldenkmal für die französische Republik für ein in Bordeaux geplantes Denkmal um 1799 20 III 44
17. Paris Vendomesäule 20 III 44
18. Stich eines Entwurfes von K. Fr. Schinkel für ein Denkmal Friedrichs II. 20 III 44 Lit. 241

IV. DER DORNAUSZIEHER IM MITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE 20 22 24 V 1

19. Dornauszieher Wien St. Stephan 20 22 III 60
20. Dornauszieher Grandson Kapitell 20 22 III 56 III 58
21. Ital. Bronzestatue 16. Jh. ehem. Slg. Castiglioni Wien 20 24 III 57 Lit. 484

V. RICCIOS DORNAUSZIEHER UND WERKE DES 18. BIS 19. JH. 20 24 40

22. Riccio Dornauszieher Berlin St. Museen 20 24 III 8
23. P. A. Wagner Tonmodell zur Figur im Hofgarten Veithöchheim um 1771 20 24 III 48
24. G. Eberlein Marmorstatue Berlin Nat.-Galerie 20 24 III 48

VI. DORNAUSZIEHER CASTELLANI UND MENZELS ZEICHNUNGEN 20 24 III 47

25. Dornauszieher Castellani London 20 III 47 Lit. 914
26. Zwei Zeichnungen Menzels nach dem Dornauszieher Castellani 20 24 III 47 Lit. 914
27. Zwei Zeichnungen Menzels nach dem Dornauszieher Castellani 20 24 III 47 Lit. 914

VII. DORNAUSZIEHER-MÄDCHEN 20 21 24

28. R. Schadow Sandalenbinderin München Neue Pinakothek 20 24 III 50
29. A. Watteau Badende Zeichnung Wien Albertina 20 24 III 50
30. Kupferstich von Gelée nach Gemälde von Hersent Daphnis und Chloe 20 24 III 50

VIII. FIGUR UND RELIEF IM QUATTROCENTO 24 26

31. Angerona Bronzestatuette um 1495 Wien 24 26 IV 22 Lit. 483, 763
32. Marmorrelief um 1505 Abschiedsszene Wien Kunsthist. Mus. 24 26 IV 20 Lit. 478, 860, 965
33. Cristoforo Robetta Kain und Abel Stich 24
34. Zeichnung Jüngling mit Ranke Ende 15. Jh. Florenz Uffizien 24 IV 16

IX. RICCIO UND DER HELLENISMUS 26 IV 23

35. Riccio Holzfäller Statuette Wien Kunsthist. Mus. 26 IV 23 Lit. 479
36. Riccio Negerkopf als Öllampe Wien Kunsthist. Mus. 26 IV 23 Lit. 479
37. Riccio Negerkopf als Öllampe Wien Slg. E. Weinberger 26 IV 23 Lit. 479
38. Riccio Kniender Pan Rom Slg. Barsanti 26 IV 23 Lit. 479

X. QUATTROCENTO GOTIK UND ANTIKE 26 29

39. Triumph des Bacchus und der Ariadne Florentin. Stich um 1480 linke Hälfte 26 29 IV 25
40. Umkreis Mantegnas Die Musen Stich 26 29 IV 25
41. Agostino Duccio Rimini Tempio Malatestiano Pilasterrelief 26 29 IV 25
42. Stefano della Bella Stierführende Radierung 26 29 IV 25

XI. RENAISSANCE UND HELLENISTISCHE STATUEN 28 29 30

43. Raffael Apoll und Marsias Rom Vatikan Stanza della Segnatura Gewölbezwickel 28 29 B Florenz
44. Michelangelo Christus als Weltenrichter Rom Vatikan Sixtina Jüngstes Gericht 28 29
45. Raffael Krugtragende Rötelzeichnung Studie zum Borgobrand 28 29 30
46. Raffael Krugtragende Rom Vatikan Stanza dell' Incendio Brand des Borgo Vecchio 28 29 30

XII. DIE DREI GRAZIEN IN DER RENAISSANCE 30 V 1

47. Correggio Parma Camera di San Paolo 30 V 12
48. Niccolo Fiorentino Medaille 30 V 10 Lit. 871
49. Raffael Gemälde Chantilly Mus. 28 30 V 11 Lit. 119

XIII. DIE DREI GRAZIEN IM MANIERISMUS UND FRÜHBAROCK 30

50. El Greco Eröffnung des fünften Siegels 30 V 13
51. Alessandro Vittoria Gruppe London 30 V 13
52. Leonhard Kern um 1617 Budapest Museum 30 V 14 Lit. 698

XIV. DIE DREI GRAZIEN IM BAROCK UND NEUBAROCK 30 V 1

53. P. P. Rubens Zeichnung Florenz Uffizien 30
54. P. P. Rubens Gemälde Madrid Prado 30
55. J. B. Regnault Gemälde Paris Louvre 30 V 14 V 15

XV. DIE DREI GRAZIEN IM 19. UND 20. JH. 30

56. A. Canova Petersburg Eremitage 30 V 14
57. B. Thorwaldsen Grabrelief Kopenhagen Mus. 30 V 1 V 14
58. A. Maillol London Tate-Gallery 30 V 14
59. A. Maillol London Tate-Gallery 30 V 14

XVI. PHILOSTRAT UND DIE RENAISSANCE 30 31 V 1 V 16

60. Eroten Zeichnung aus d. Umkreis Raffaels 30 31 V 19 V 24 Lit. 152
61. G. Fr. Penni Alexander und Roxane Zeichnung Wien Albertina 30 31 V 24 Lit. 152
62. Sodoma Alexander und Roxane Rom Farnesina 30 31 V 24 Lit. 152

XVII. TIZIAN EROTENFEST 28 30 31 V 1 V 19

63. Tizian Erotenfest Madrid Prado 28 30 31 V 19 V 23
64. Tizian Erotenfest Madrid Prado Ausschnitt 28 30 31 V 19 V 23
65. Tizian Erotenfest Madrid Prado Ausschnitt 28 30 31 V 19 V 23

XVIII. PHILOSTRAT SEIT DEM 16. JH. 30 31

66. Goja Gran Coloso durmide Zeichnung 30 31
67. N. Poussin Erotenfest Zeichnung Wien Albertina 30 31
68. Stich bei de Vigenère zu Philostrat 30 31 V 21 Lit. 157

XIX. TORSO BELVEDERE FRÜHE REKONSTRUKTIONEN 31 32 55

69. Marcantonio Raimondi Venus Mars Amor Stich 1508 31 32 55 V 28 Lit. 460
70. Cristoforo Robetta Adam und Eva mit Kain und Abel Stich 31 32 55 V 29
71. Cristoforo Robetta Gefangener und freier Jüngling Stich 31 32 55 V 29

XX. TORSO BELVEDERE AUFNAHMEZEICHNUNGEN UND REKONSTRUKTIONEN 31 32 55

72. Italien. Statuette Herkules auf die Keule gestützt 31 32 55 V 1 V 38 V 52 Lit. 461
73. Italien Statuette Bogenschießender Herakles 31 32 55 V 1 V 38 V 52 Lit. 461
74. G. A. da Brescia Stich um 1515 31 32 55 V 1 V 30 V 35 Lit. 459
75. G. Dosio Zeichnung 31 32 55 V 36 VI 28 Lit. 552
76. M. van Hemskeerk Zeichnung von 1535 31 32 55 V 35 Lit. 427
77. M. van Hemskeerk Zeichnung von 1535 31 32 55 V 35 Lit. 427

XXI. TORSO BELVEDERE RAFFAEL UND MICHELANGELO 31 32 55

78. Michelangelo Der Tag (Rückansicht) Florenz Mediceerkapelle 31 32 55 V 33 V 1 V 27 31 32 55 V 28 V 31 V 34 Lit. 444
79. Michelangelo Rom Vatikan Decke der Sixtina 31 32 55 V 1 V 34 IV 9 Lit. 455
80. Raffael Götterversammlung Rom Farnesina 31 32 55 V 1 V 32 Lit. 514
81. Michelangelo Bartolomäus Jüngstes Gericht Sixtina 31 32 55 V 34 Lit. 455

XXII. DER TORSO BELVEDERE IN DER DEUTSCHEN KUNST 32 55

82. Österreichische Zeichnung um 1540 Univ.-Bibliothek Erlangen 32 55 V 44
83. H. Baldung Grien Herkules und Omphale Zeichnung 1535 Paris Ecole des Beaux Arts 32 55 V 42 Lit. 595
84. Peter Vischer d. J. Eckfigur in der Sockeldekoration des Sebaldusgrabes Nürnberg Sebalduskirche 32 55 V 41

XXIII. DER TORSO BELVEDERE IM MANIERISMUS 32 36 55

85. Paduaner Meister um 1480 Torso Neapel Nat.-Mus. 32 36 55 VI 33 Lit. 487
86. Giovanni da Bologna Torso Slg. Horn 32 36 55 VI 36 Lit. 478
87. Statuette New York Slg. P. Morgan 32 36 55 VI 36

XXIV. DER TORSO BELVEDERE IM BAROCK 32 55

88. Jacques Buirette La Peinture et la Sculpture 1661 Paris Louvre 32 55 V 48
89. Rubens nach Tizian Sündenfall 1628 Madrid Prado 32 55 V 47
90. P. P. Rubens Herkules und Omphale Paris Louvre 32 55 V 1 V 47

XXV. DIE STATUE VOM HELENENBERGE 34 66 70

91. Die Statue vom Helenenberge Wien Mus. 34 66 70 XI 20 VI 7 Lit. 587 B. Wien
92. A. Dürer Nackter Mann mit Keule und Schild Paris Slg. Bonnat 34 70 VI 7 Lit. 582, 586
93. Holzschnitt bei Appianus Abbildung der Statue vom Helenenberge 34 70 VI 7 VI 8 Lit. 610 B. Wien

XXVI. A. DÜRER 33 35

94. A. Dürer Ogmios Zeichnung Wien Kunsthist. Mus. 33 35 V 1 VI 15 VI 16 VI 17 Lit, 574
95. A. Dürer Der große Triumphwagen Ausschnitt Wien Albertina 33 35 II 4 VI 14
96. A. Dürer Zeichnung um 1515 Die drei Parzen und der Fürbitter Rotterdam Mus. 33 35 VI 14

XXVII. TORSEN 36 37 55

97. M. Fogolino Stich Dresden Kupferstichkabinett 36 55 VI 34
98. Tullio Lombardi Venus Wien Kunsthist. Mus. 36 55 VI 35 Lit. 478, 483
99. Fr. I. Günther Venus Holzstatuette 1753 München Slg. Prandtl 36 37 55 VI 39
100. J. A. Carstens Parze Atropos Gipsstatuette Weimar Schloßmuseum 36 37 55 VI 39

XXVIII. PASQUINO 37

101. N. van Aelst Pasquino Stich 37 VI 41
102. A. Menzel Aufbewahrungssaal während des Museumsumbaues 1848 37 VI 41
103. Terrakotta-Studie 16. Jh. It. Rechter Arm des Menelaos ehem. Slg. Hähnel 37 VI 41
104. Terrakotta-Studie 16. Jh. It. Rechter Arm des Menelaos ehem. Slg. Hähnel 37 VI 41
105. Terrakotta-Studie 16. Jh. It. Rechter Oberschenkel des Menelaos ehem. Slg. Hähnel 37 VI 41

XXIX. LAOKOON IN DER RENAISSANCE 37 38 39 V 1

106. A. da Sangallo Entwurf einer Nische für d. Aufstellung d. Laokoongruppe Wien Albertina 38 VI 55 Lit. 503, 918
107. Filippino Lippi Zeichnung Florenz Uffizien 38 VI 64 Lit. 918, 923, 928, 929
108. Marco Dente Stich 38 39 VI 54 Lit. 430, 850
109. Kleinbronze Florenz Nat.-Mus. 38 39 V 1 VI 58 Lit. 923

XXX. LAOKOON IM MANIERISMUS 38 39 43

110. Tizian Affenlaokoon Holzschnitt 38 39 43 V 1 VI 60 VI 61 VII 23
111. Faenza Schale Berlin Kunstgew.-Mus. 38 39 VI 62 Lit. 919
112. Gubbio Schale Berlin Kunstgew.-Mus. 38 39 VI 62 Lit. 919
113. Jean Gourmond Stich 38 39 VI 68
114. Marco Dente Stich 38 39 VI 64 Lit. 503

XXXI. LAOKOON CARSTENS DE VRIES 38 40 43

115. J. A. Carstens Laokoon Zeichnung Weimar Goethe-Nat.-Mus. 38 43 VII 24 Lit. 742
116. H. Brosamer Stich 38 40 VI 78 Lit. 919
117. Adrian de Vries Bronze 1623 Drottningholm Park 38 40 VI 77 Lit. 919

XXXII. LAOKOON AUSDRUCKSKOPF 38 42

118. Laokoonkopf Slg. Aremberg Brüssel 38 42 V 1 VII 15 Lit. 936
119. Laokoonkopf Slg. Lanckoronski Wien 38 42 VII 16 Lit. 935
120. Laokoonkopf Slg. Schönborn Sonnberg 38 42 VII 17 Lit. 935

XXXIII. LAOKOON IM BAROCK 38 42 43

121. A. Canova Theseus Wien Mus. 38 43 VII 28
122. A. Schlüter Sklave am Denkmal d. Gr. Kurfürsten 38 43 VII 18
123. Dannecker Milon von Kroton 1777 Stuttgart Museum 38 42 VII 19

XXXIV. ROSSEBÄNDIGER 44 X 12 VII 38

124. G. Coustou Paris Tuileriengarten 44 VII 38
125. Peter Vischer d. J. Zeichnung v. 1528 Univ.-Bibliothek Erlangen 44 VII 38
126. M. B. Mandl 1695 Salzburg Marstall Pferdeschwemme 44 VII 38
127. J. Seitz 1763 Ehrenbreitstein Marstall 44 VII 38

XXXV. APOLL UND DAPHNE 44 46 47

128. G. L. Bernini Rom Villa Borghese 44 47 VII 39
129. I. G. Schadow Das Tänzerpaar Vigano Stich 44 46 VII 51
130. R. Sintenis Daphne Lübeck 44 VII 39 Lit. 113
131. R. Sintenis Daphne Lübeck 44 VII 39 Lit. 113

XXXVI. DER BETENDE KNABE 45

132. Der betende Knabe Berlin St. Museen 45 VII 43
133. It. Statuette späteres 16. Jh. 45 VII 43 Lit. 869
134. It. Statuette späteres 16. Jh. 45 VII 43 Lit. 869
135. Vorschlag von G. Hafner 1934 45 VII 43 Lit. 869

XXXVII. FRANZÖSISCHES BAROCK 44 45

136. Versailles ehem. Gesandtentreppe mit Tritongruppe Stich 44 VII 42
137. N. Poussin Das Reich der Flora Dresden Galerie Ausschnitt Hyacinth 44 45 VII 46
138. N. Poussin Das Reich der Flora Dresden Galerie Ausschnitt Echo 44 45 VII 46

XXXVIII. RUBENS 24 44 45

139. P. P. Rubens Christus am Kreuz Zeichnung Rotterdam Mus. Boymans 44 VII 45 Lit. 910
140. P. P. Rubens Taufe Christi Ausschnitt Antwerpen Mus. 44 V 47 B. Florenz
141. P. P. Rubens Zeichnung nach einem Knaben als Modell in der Stellung des Dornausziehers um 1601/03 London Brit. Mus. IV 9 VII 45 24 44 45 Lit. 910

XXXIX. G. B. PIRANESI 45

142. G. B. Piranesi Tempel Tivoli Stich 45 VII 49
143. G. B. Piranesi Via Apia Stich 45 VII 49
144. G. B. Piranesi Tempel zu Paestum Zeichnung London Soane Museum 45 VII 49 B. Paestum

XL. APOLLO BELVEDERE BIS ZUR RENAISSANCE 47 71

145. Codex Escorialensis Zeichnung 47 71 VIII 1 Lit. 415
146. Codex Escorialensis Zeichnung 47 71 VIII 1 Lit. 415
147. Jacopo de Barbari Apoll und Diana Stich 47 71 VIII 3
148. A. Dürer Zeichnung London Brit. Mus. 47 71 VIII 3

XLI. APOLLO BELVEDERE 19. JH. 47 48 68 69 71

149. Canova Perseus Rom Vatikan 47 71 VIII 6 VIII 7
150. B. Thorwaldsen Jason 47 71 VIII 6
151. Abguß Schloß Wörlitz Vorhalle 47 68 69 71 VIII 7
152. Apollo Stroganoff 47 48 68 71 VIII 9 XI 48 Lit. 993, 995

XLII. DIE ILDEFONSO-GRUPPE 48 68 B. Madrid

153. Brunnen Wache Weimar 48 68 VIII 16 XI 42 B. Madrid
154. Schloß Glienicke Potsdam 48 68 VIII 16 XI 42 B. Madrid
155. Perseus Zeichnung für Glienicke Berlin Schinkel-Mus. 48 68 VIII 16 XI 42 B. Madrid
156. Fr. Schinkel Zeichnung für Glienicke Berlin Schinkel-Mus. 48 68 VIII 16 XI 42 B. Madrid
157. N. Poussin Zeichnung Chantilly Mus. 48 VIII 16 XI 42 B. Madrid

XLIII. ANTIKISIERENDE RELIEFS 48 50

158. Tullio Lombardi Venedig Doppelbildnis 48 VIII 18 Lit. 316, 478 B. Rom
159. Chr. Rauch Bildnis Niebuhrs und seiner Gattin Bonn 48 VIII 18 Lit. 760 B. Rom
160. I. G. Schadow Paris und Helena Steindruck nach dem Terrakottarelief Inv. Nr. 3707 Berlin St. Museen 48 50 VIII 33 B. Berlin
161. L. Tuaillon Glückwunschadresse Freiburg i. Br. Universität 48 50 VIII 39

XLIV. SAMMLUNGEN DER RENAISSANCE 52 53 56

162. Hendrik van Cleve Belvedere Ansicht 53 56 IX 9 X 9 Lit. 209
163. Heemskerk Zeichnung Gartenhalle des Pal. Madama Rom 56 IX 6 Lit. 427
164. Heemskerk Zeichnung Gartenhalle des Pal. Madama Rom 52 56 IX 6 Lit. 427
165. Heemskerk Stich Ansicht des Hofes Pal. Valle Capranica Rom 52 53 56 IX 8 X 8 Lit. 427

XLV. 52 53 56

166. Heemskerk Zeichnung nach dem ergänzten Kopf des Tigris 53 56 X 10 Lit. 427
167. Grabmal des J. Arberinus 1476 Einfügung des Herkules-Reliefs nach Mitte des 16. Jh. Rom S. Maria sopra Minerva 52 IX 4

XLVI. NACHBILDUNGEN 57 59 66 67

168. Pan Barberini Rom Pal. Barberini 57 65 66 XI 15 XI 29 Lit. 473
169. Italien. Statuette der Flora Farnese Wien Kunsthist. Mus. 57 59 66 67 X 18 XI 24 B. Neapel
170. A. André 1676 Flora Farnese Sceaux Park 57 59 66 XI 10 X 18 Lit. 657 B. Neapel

XLVII. NACHBILDUNGEN 67 68 71 IX 24

171. Germanenbildnis der Slg. Polignac Berlin St. Museen 71 XI 32 Lit. 659, 660
172. J. Dinger Kopie des Freienwalder Zeus 1827 Weimar Goethe-Museum 68 XI 44 Lit. 800
173. Houdon Kopie der Vestalin 1777 67 XI 34 Lit. 662
174. Hunold Kopie der Vestalin Wörlitz Park 67 XI 35

XLVIII. STUDIEN NACH DER ANTIKE B.

175. G. Fr. Penni Zeichnung nach einem Roß von San Marco Venedig B. Venedig
176. G. Dosio Zeichnung Relief Einkehr des Dionysos London Brit. Mus. B. London
177. P. P. Rubens Federzeichnung nach dem Tiberius-Kameo Paris Bibl. Nat. Antwerpen Mus. Plantin-Moretius Anm. III 16 B. Paris

XLIX. STUDIEN NACH DER ANTIKE B.

178. A. Caracci Zeichnung Herkules Farnese im Hof des Pal. Farnese Rom 54 57 58 IX 14 X 17
Frankfurt/M. Städel. Inst. B. Neapel
179. G. Dosio Zeichnung Relief Rom Titusbogen B. Rom
180. N. Poussin Zeichnung Relief Rom Titusbogen Stockholm Nat.-Mus. B. Rom

L. STUDIEN 19. JH. B.

181. Fr. Schinkel Dekoration für die Oper Olympia II B. Florenz
182. B. Thorwaldsen Priamos bittet um die Leiche Hektors Relief 48
183. B. Thorwaldsen Achill und Briseis Kopenhagen Thorwaldsen-Mus. B. Kopenhagen

REGISTER

Die Zahlen verweisen auf die Seiten, mit vorangestelltem römischem Zahlzeichen auf die Nummern der Anmerkungen, mit der Abkürzung Lit. auf die Nummern der Literaturübersicht

Aachen: 18 III 19
Abendland: 15 50 54 63 64 75 76 80
Abguß: 49 50 59 62 65 67 69 V 26 VI 59 VIII 13 VIII 27 VIII 31 XI 17 XI 22 XII 20 XII 22 XII 48 Lit. 647 649 665 728 745 bis 747 750 763 768 791 952 978 979 1001—1012
Achill: VI 41 Lit. 742
Adler: Lit. 272 273
Adonis: 57
Aegineten: 60 72
Ägypten: 14 75 III 1 Lit. 290 318 433 591 625 700 715
Aelst: VI 41
Aeneas: IV 20 Lit. 402 404
Aegina: Lit. 752
Aequitas: VI 48
Agathon: Lit. 826
Agrigent: Lit. 795
Akademie: 70
Akropolis: Lit. 240
Akt: Lit. 291
Alari: VIII 2
Albacini: 59 Lit. 468
Albani: 70 XI 33 XI 53
Alberti: VI 11 Lit. 229 375
Albiker: V 14 VII 39
Alciati: VI 47
Aldobrandini: Lit. 664 725
Alexander: 59 V 24 Lit. 41—44 114 136 152 765 955
Alexandria: Lit. 801
Alfons I.: Lit. 396 399
Algardi: 57 58 Lit. 630
Alkibiades: Lit. 826
Allegorie: Lit. 37 57 295
Alman: IX 18
Altenburg: 54 72
Altertumskunde: 3
Altherr: VII 36
Amadeo: IV 18
Amantius: Lit. 862
Amazone: 57 Lit. 468
Ambras: II 7 VI 35 VII 14
Amor: Lit. 94 96 99 446 447
Anatomie: Lit. 461
Anbetung: Lit. 57
André: 66
Angerona: IV 22
Angers: 43
Antico: VIII 2 Lit. 500
Antikisieren: 48
Antinous: 63 65 68 XI 8 Lit. 872 1006 1007
Antiochus: Lit. 114
Antiquar: Lit. 3
Antonini: Lit. 974 975
Anubis: Lit. 45
Apelles: V 22 Lit. 100 114
Aphrodisias: Lit. 692
Apianus: Lit. 862
Apis: Lit. 700
Apollo: 44 46 59 Lit. 52 112 391 448 573 579 581 583 823 829 976
Apollo Belvedere: 47 68 71 73 VIII 2 VIII 27 Lit. 495 703 767 994
Apollo Stroganoff: 48 68 Lit. 993—995
Apotheose: Lit. 182 688
Apuleius: Lit. 95 96
Aquädukt: Lit. 215
Aquaviva: 53
Aranjuez: 66
Archäologie: 12 31 42 43 44 48 55 59 60 62 69 Lit. 5 786 790 793 796 797 806 807 959
Arcadia: Lit. 669—675
Archaik: 50 54 68 III 7 Lit. 823 839
Architekturikonographie: 12
Architekturkopie: 73
Architekturtheorie: 12
Architekturzeichnung: 12 II 6
Arenberg: 42 Lit. 936
Ariadne: 53 65 X 9 Lit. 114 558 1010
Aristoteles: Lit. 530
Arkadius: Lit. 604
Arles: 58 67 70 71 IV 10 IX 6 Lit. 561 645—650 964
Armilustrum: Lit. 506
Arnolfini: Lit. 564
Artemis: 61
Artemis Ephesia: 37 VI 49 Lit. 116
Asien: 13 II 11
Aspertini: Lit. 417
Astrologie: Lit. 139 299 595
Athen: 49 60 VIII 19 Lit. 240
Athena: Lit. 718 719 978
Athenienne: Lit. 709
Atlant: III 41
Atropos: VI 39
Attis: Lit. 300
Atzelt: VI 43
Augsburg: II 7 V 14 VII 18 VII 27 IX 18 Lit. 609 610
Augustus: VI 22 Lit. 64 505 724
Ausgrabungen: 18 29 52 54

Bacchus: 53 59 Lit. 450
Bad: 12 67 II 7 Lit. 379
Baldauf: VII 18
Baldung: 32 V 14 V 42 VI 47 Lit. 595 610
Bamberg: III 21
Banco: IV 24 Lit. 388
Bandinelli: 39 66 V 37 VI 32 VI 42 VI 59 VII 4 Lit. 932
Barbari: IV 10 VI 1 VIII 3 Lit. 579 581
Barbedienne: 68
Barberini: 57 65 66 Lit. 626 bis 629 652 653
Barga: VI 29
Baroni: 56
Bartoli: Lit. 664
Basel: Lit. 601
Bathseba: Lit. 677
Baucis: Lit. 114
Bauinschrift: 12 18
Baumeister: VIII 9
Baunorm: Lit. 199
Bautechnik: 18 III 22

Begas: VI 41
Beinstellung: IV 6 Lit. 168
Bella: IV 25
Bellay: Lit. 555 858
Bellerophon: Lit. 47
Bellini: Lit. 424
Bellori: Lit. 621
Belvedere: 53 56 Lit. 230 379 444 850
Benckert: VII 43
Berlin: 35 53 54 60 67 68 VI 27 VII 1 VII 18 VII 38 VIII 33 Lit. 241 867
Bernini: 32 46 47 55 57 59 III 44 V 45 VI 41 VII 2 VII 18 VII 39 X 29 Lit. 61 625
Bernwardsäule: Lit. 62
Berolinensis: Lit. 548 550
Bersaglio: Lit. 442
Bertoldo: IV 10
Besançon: 59
Beschauerforschung: 10 16 I 3
Betender Knabe: 45 Lit. 890—896
Beynuhnen: 54 72 Lit. 764
Bianchi: 57 III 44
Bianconi: Lit. 866
Bildersturm: III 11
Bildnis: 78 Lit. 146—148 179 182 247 530 735 736
Bildnissammlung: VI 26
Binche: XI 17
Bios: VI 47 Lit. 76
Blattmaske: Lit. 177 178
Bleeker: VII 38
Bloemart: V 40
Bocaccio: Lit. 377
Bock: Lit. 601
Böcklin: VII 52
Bologna: VI 36 VII 14 Lit. 977
Bologna, da: VI 36 VI 43 VII 28 XI 10 Lit. 131 955
Bonifacio: Lit. 130
Borghese: VI 29 IX 25 XI 10 Lit. 618
Boston: XI 37 XII 51 Lit. 974 975
Botticelli: IV 25 V 13 V 17 Lit. 419—421
Bouchardon: 67 Lit. 653
Bozzetto: 37
Bracciano: 53
Bramante: Lit. 236
Braun: VII 38
Braunschweig: 65 VI 45
Bregno: Lit. 466
Brescia: III 13 VI 19
Brescia, da: V 30 VI 37 VI 65 Lit. 505
Breu: VI 47
Breughel: VI 10 Lit. 111
Bronze: Lit. 477 642 643 799 800
Bronzekopie: 65 68 69 70 VI 22 VI 58 VI 59 XI 22 XI 53 Lit. 1004—1006 1009 1010
Bronzino: 37 IV 5 VI 38 Lit. 541
Brosamer: 40 VI 78
Brüssel: III 44 Lit. 936
Brunelleschi: 24 Lit. 195 227 386
Brunnenfigur: 53 III 49 Lit. 758
Brutus: Lit. 457
Buchdruckerzeichen: VI 47
Buchmalerei: 13 18 39 II 9 Lit. 289
Budapest: Lit. 698
Buirette: V 48
Burgkmair: Lit. 596
Burgund: IV 23
Byron: VIII 19 VIII 43 Lit. 731
Byzanz: 5 12 II 3 Lit. 75 76 201 281 284 288
Burne-Jones: 50

Caccini: 57 X 21 XI 16 Lit. 441 955
Cäsar: VI 21 VI 22 XI 32 Lit. 408 595 659
Cagnani: V 46
Caligula: VI 22 VI 24
Calixtbrunnen: 59 60 Lit. 758
Cambridge: V 27 Lit. 569
Campana: VII 14 Lit. 313
Canina: IX 25
Canova: 43 47 60 72 V 14 VII 28 VIII 6 VIII 7 VIII 18 VIII 21 XII 41
Caprarola: IX 16
Capua: Lit. 313
Caracalla: VI 22
Carbolini: 55
Caritas: Lit. 68
Carlone: Lit. 114
Caron: Lit. 134
Carpeaux: 43 V 51 VII 33
Carpi: VI 47 VI 74
Carossa: Lit. 818
Carracci: VI 36 Lit. 542
Carrey: VIII 19
Carstens: 43 V 25 VI 39 VII 24 Lit 742
Castellani: 20 III 47 Lit. 914
Castello: III 44
Castiglioni: Lit. 484
Catania: XII 17
Cavaceppi: 59 60 67 71 VIII 7
Cebestafel: Lit. 167
Cellini: 57 VI 42 X 21 XI 16 Lit. 955
Cesari: VI 45
Chantilly: XI 23
Chapu: III 46
Cherchel: 20
Chigi: VI 24 XI 26
China: II 11
Chinoiserie: 76
Chodowiecki: VI 41
Choiseul-Gouffrier: Lit. 864
Christine: 53 67
Christophorus: Lit. 45 46
Christus: Lit. 40 41 172
Circe: Lit. 334
Cleve, van: 53 XI 18
Clodt von Jürgensburg: VII 38
Clythia: Lit. 528
Cordieri: 57
Cornacchini: 42
Correggio: 30 V 12
Cortona: VI 43 VII 19 Lit. 236 664
Cossa: V 10
Coustou: VII 38
Couture: VIII 36
Coysevox: 67 V 48 Lit. 654
Cranach: 32 V 14 V 43
Cratander: VI 47
Cugnoli: III 58
Cumae: VIII 14 Lit. 796 797
Cungi: IV 10
Currodi: 57
Cyriacus: VI 15 Lit. 378 574
Czernichew: Lit. 756

Dädalus: 59
Dali: VI 43
Dalou: VI 40
Danae: Lit. 98
Dannecker: 42 49 71 72 73 VII 7 VII 19 VIII 27 XII 20 XII 33 Lit. 7 48 750 938
Dante: Lit. 883
Daphne: 44 46 47 VII 39 Lit. 112 113
Darmstadt: III 44
Daucher: V 14
Daumier: 50
David: 25 72 IV 13 VI 45 VIII 6 VIII 31 Lit. 712 716
Deinokrates: 37 VI 43 Lit. 145
Dekor: Lit. 190
Dekoration: 69 73 74
Delacroix: IV 18 VIII 23 Lit. 715
Demokrit: Lit. 123 683

Demosthenes: 70 XI 32 Lit. 693 980 981
Denkmal: 12 III 44 Lit. 61
Denkmalpflege: 12, 18, 52 II 5 III 44 Lit. 431 516
Dente: 39 VI 64 Lit. 503
Diana: 44 Lit. 334 641
Dichtung: 43 46 50 71 V 19
Dinger: 68 Lit. 800
Dinglinger: Lit. 700
Diogenes: XI 33 Lit. 633
Dionysos: Lit. 880
Dioscurides: Lit. 294
Distelbarth: 67
Döll: 67 71 XI 39 XII 31
Domitian: Lit. 356
Donatello: III 16 III 44 IV 10 IV 18 IV 24 V 7 VI 41 VII 38 Lit. 389—392 399
Doni: VI 47
Donner: Lit. 644
Doppelherme: 53 Lit. 526
Dorigny: VII 39
Dorismus: Lit. 230
Dornauszieher: 20—24 45 III 45 IV 1 V 1 V 47 Lit. 898 bis 917
Dornauszieherin: 21 III 50
Dosio: 52 III 44 V 36 VI 28 Lit. 549 551—553
Dossena: 68 XI 51
Dossi: V 17 Lit. 156
Drachen: Lit. 51
Dreigesicht: Lit. 38
Dresden: 65 66 71 74 III 16 VII 13 VII 43 XI 25 XI 26 XII 51 XII 52 Lit. 642 643
Drouilly: 59
Dublin: Lit. 980 981
Duccio: IV 25
Dürer: 33 34 35 47 III 24 IV 18 V 14 VI 3 VI 5 VI 7 VI 12 VI 14 VI 15 VI 16 VIII 3 Lit. 122 131 154 574 bis 594
Dyck: III 16 Lit. 664 693

Eberlein: III 48
Ebreichsdorf: IX 19 Lit. 611 612
Ecouen: Lit. 1007
Eggers: VI 27
Ehrenbreitstein: VII 38
Eisenach: XI 35
Eisenguß: 68 VI 27 VII 38 Lit. 762
Elche: Lit. 176
Elephant: Lit. 625
Elgin: 49 54 60 69 72 VIII 19 VIII 20 VIII 21 VIII 23 XII 41 Lit. 726—731
Elsaß: Lit. 610
Elsheimer: Lit. 910
Emblem: 37
Engel: Lit. 280
England: Lit. 338—340
Entwicklung: 7 I 1
Enzyklopädie: Lit. 59
Ergänzen: 41 44 45 55 Lit. 952 bis 958
Erhard: XII 41
Erlangen: V 40 V 44 VI 69 VII 39
Eros: 64 Lit. 46 98 361 390 699
Eroten: Lit. 395
Escurialensis: VIII 1 Lit. 397 415
Estense: Lit. 860
Euripides: 65 Lit. 115
Europa: Lit. 55
Evangelisten: Lit. 305
Eyck: Lit. 564

Fabelwesen: Lit. 343
Fälschung: 17 26 35 37 62 64 65 67 68 73 IV 20 V 25 XI 48 XI 50 XI 51 XI 52 XI 53 Lit. 489 959—1000
Faenza: VI 76
Fahrenheid: 54 72 Lit. 764
Falconet: III 46
Farnese: 57 59 65 66 VI 20 VI 22 IX 14 Lit. 542 856 1006
Farnesina: 32 53 IV 11 V 1 V 32 Lit. 524—526
Faun: Lit. 626 627 628 629 652 bis 653
Faun Barberini: 44 55 57 59 67 XI 29
Fedele: III 59
Fedi: VI 41
Feichtmeyer: 42 VII 19
Feigenblatt: 57 VI 31
Feininger: VI 43
Fernow: Lit. 741
Ferrara: V 10 V 19 X 39
Ferrata: 58 Lit. 855 874
Feueranbläser: Lit. 871 909
Feuerbach: 25 IV 13 VI 41 Lit. 826—829 949
Fiammingo: 59 69 III 44
Fiedler: Lit. 836 837
Fiesole: IX 4
Filarete: IV 21 VI 45 VI 47 VII 39 Lit. 387
Filippino: VIII 1 Lit. 583
Fiorentino: V 10
Fischer von Erlach: III 44 VI 44 VIII 4 Lit. 237
Flaxman: 60 VIII 21 Lit. 832
Flora: Lit. 527 528
Flora Farnesina: 57 59 66 XI 39
Florenz: 24 55 62 65 III 11 III 16 III 44 III 46 IV 18 IV 24 V 27 V 33 VI 41 VI 58 VI 75 X 20 X 21 XI 16 XI 53 Lit. 855
Fogolino: VI 34
Fontainebleau: III 46 VI 42 XI 17
Fontano: 40 III 44
Fortinini: VII 4
Fortuna: 19 III 29 VI 47 Lit. 72—74
Fossati: Lit. 242
Fouquet: Lit. 651
Francavilla: 57
Franchi: 67 VIII 7
Francia: VI 76
Franciosino: 57
Franco: V 46
Frank: 35
Frankfurt: 70 III 50
Franz I.: 65 66
Franzoni: 60
Frederiksborg: II 7
Freiburg: 22 III 58 Lit. 42 44 70 71 902
Freienwalde: 68 Lit. 800
Freiermord: Lit. 475
Friedrich II.: 17 18 19 II 4 III 25 III 37 Lit. 72 313—315
Friedrich Wilhelm IV.: 54 72
Froben: VI 13 VI 47
Füssli: VII 24
Fugger: 56 VI 25 Lit. 862

Gagnereau: VIII 6
Gainsborough: III 50
Galathea: IV 11 Lit. 523 524
Gallestruzzi: V 28
Galvanoplastik 68
Gandhara: II 11
Gauguin: Lit. 715
Gauricus: Lit. 463
Gebärde: Lit. 34
Gelée: III 50
Gemmen: 17 25 29 51 54 III 16 III 52 IV 18 V 6 Lit. 348 351—353 358—361 531
Genie: Lit. 280
Genius: Lit. 805
Genga: V 24
Geologie: Lit. 529

Georg, St.: Lit. 49 50
George: Lit. 819 820
Germane: 67
Gevaerts: Lit. 690
Gewand: Lit. 172—174 180 181
Ghezzi: IX 21 Lit. 624
Ghiberti: III 11 Lit. 385
Ghirlandajo: Lit. 415
Giganten: Lit. 48
Gilles, St.: IV 10 Lit. 332
Gilly: II 7
Giorgio: IV 10 IV 25 Lit. 423
Giorgione: VI 38 Lit. 104
Giotto: Lit. 324
Girardon: 41 42 58 59 67 VII 5 VIII 4 Lit. 649 651 937 964
Giraud: 72
Glas: Lit. 188
Gleiwitz: VI 27 VII 38
Glienicke: 68 II 7 VIII 16
Glücksrad: Lit. 72
Glume: VII 38
Goethe: 31 42 43 47 48 49 50 69 70 71 72 III 44 IV 22 V 25 V 26—VI 47 VII 32 VII 38 VIII 13 VIII 14 VIII 19 XII 17 XII 22 XII 29 Lit. 162 163 166 241 363 364 769—804 941—943
Goltzius: V 14
Goncourt: 50 Lit. 725
Gosen, v.: X 63
Gossaert: VI 71
Gotha: 67 71 XI 39
Gotik: 19 26 75 Lit. 372
Goudouin: III 44
Goujon: IV 10 Lit. 195 557 558
Gourmond: 39
Goya: VI 43 Lit. 161
Graeff: IV 9
Graf: VI 47 Lit. 600
Grammatica: Lit. 68
Grandson: 22 III 56 III 58
Granvella: 59 X 42
Grazien: 30 V 1 V 10 V 11 V 12 V 13 V 14 V 15 Lit. 106 522 563 871
Greco: 39 40 43 V 13 VI 71 Lit. 933
Griechenland: 12 Lit. 8 10 11 bis 13 15 25 85 86 90 238 243 258 281 309 311 564 574 715 734 748 753 754 772 774 783 784 831—834
Grimani: 53 Lit. 520
Groteske: Lit. 511
Grottenmotiv: 13
Guerin: Lit. 710
Günther: VI 39 VI 41
Guidocci: 55

Hadrian: VI 22
Hähnel: VI 41
Hahn: VII 38
Hall: III 50
Hallerstein: Lit. 240 752
Hamburg: VIII 7 Lit. 21
Hameel: VI 76
Hamilton: Lit. 116
Hand: Lit. 168—170
Harms: VI 44
Haydon: 49 72 VIII 23 XII 41 Lit. 727
Hebe: Lit. 977
Hecker: III 44
Heemskerk: 52 V 35 VI 44 VII 14 VII 38 VIII 2 X 10 Lit. 427 566 567
Heidelberg: Lit. 16
Heiligenstatue: 52 57 58 60 X 25 Lit. 870
Heinrich II.: Lit. 305
Heinse: 32 43 47 V 41 V 45 Lit. 812
Heintz: VII 39
Helena: Lit. 104 787
Helenenbergstatue: 34 66 70 Lit. 586—588
Hellenismus: 19 24 26 29 30 38 47 III 4 III 42 IV 9 IV 23 V 9 Lit. 14
Henning: XII 41
Hera: Lit. 977
Heraklit: Lit. 123
Herkulaneum: XI 37 Lit. 704 bis 706 711
Herkules: 35 55 IV 21 V 1 V 25 V 38 V 42—43 V 47 IX 18 Lit. 45 46 53 117 bis 121 283 319 485 583 593 595 631
Herkules Farnese: 44 57 58
Hermen: Lit. 184 545
Hermes: 35 57 VI 15 VI 36 Lit. 45
Herodot: 53
Herrscherbildnis: 12 35 Lit. 182
Hersent: III 50
Heyse: VIII 43
Hieroglyphe: 37 Lit. 591
Hildebrand: 50 VI 40
Hildesheim: III 44 Lit. 62
Himmelfahrt: Lit. 41
Hiob: VI 14 Lit. 122
Hippolytos: Lit. 795
Hoesslin: 43
Hogarth: Lit. 68
Holbein: 35 VI 13 Lit. 597 598
Hollanda: Lit. 547
Homer: 48 49 70 VIII 13 Lit. 679—682
Honnecourt: III 39
Houdon: 67 Lit. 662
Humanismus: 35 53 VI 26 Lit. 39 40 91 229 366 598 608 609 687 690 835
Humboldt: 60 VIII 19 Lit. 758 867
Hunold: 67
Hyakinthos: Lit. 804
Hypnerotomacchia: Lit. 379 538 592

Jacques: Lit. 551
Ichthyophagen: IV 17 VI 12
Idea: Lit. 367
Idolino: VIII 29
Ikarios: 52
Ikonographie: 12 77 78 Lit. 38 41
Ikonologie: 37 44 48 VI 50 Lit. 40 137
Ildefonsogruppe: 48 68 VIII 16
Ilioneus: XII 19
Imago clipeata: Lit. 184
Impressionismus: 73 76
Indien: II 11
Ingres: 25 42 46 50 68 72 IV 14 VI 45 VIII 32 Lit. 717 bis 724
Inschrift: VI 51 Lit. 183
Inschriftfälschung: 37 VI 51 Lit. 876
Iphigenie: Lit. 115
Judith: 40
Justinian: Lit. 202 203
Justitia: Lit. 68
Ixion: III 35

Kairos: 37 VI 47 Lit. 75—77
Kaiserbildnis: 35 62 64 70 VI 19—VI 27 XI 32
Kameen: III 13 III 16 Lit. 349 356—360 448 696
Kapitell: Lit. 225
Kapitol: Lit. 214
Karikatur: 21
Karl d. Gr.: 17 18 VI 26 Lit. 306
Karlsruhe: 31 V 26 Lit. 164
Karyatide: 5 III 41 V 15 Lit. 337
Kassel: 59 60 65 67 II 7 VII 38 XII 48 Lit. 971
Kauffmann: V 14
Keller: 66 VII 13 Lit. 1011

Kentauer: Lit. 144 640
Keramik: Lit. 614 709 739
Kern: V 14 Lit. 698
Khosro: Lit. 44
Kircher: VI 44
Kitsch: 21 77
Klassik: 7 Lit. 368
Klassizismus: 47 48 57 59 62 64 68 70 72 Lit. 6
Klauer: 71 VIII 13
Klein: XII 41
Kleinplastik: 24 54 62 64
Kleomenes: VI 51
Kleopatra: VI 76 X 9
Klinger: 74 VI 43
Klosterneuburg: IV 5
Köln: VI 22
Königsberg: Lit. 30
Kolbe: V 14
Koloß von Rhodos: 37
Kontinuität: Lit. 199
Konstantinopel: Lit. 605 606
Konstantinsbogen: Lit. 956
Kopenhagen: 52 54 VI 22 XI 51 Lit. 868 973
Kopie: 20 37 42 44 47 48 54 59 62 63 65—68 69 III 46 VI 19 VI 22 VI 58 XI 3 XI 23 Lit. 644 655—657 952
Kosmographie: Lit. 299
Kotzebue: 43
Kraus: VIII 9
Krotonianische Jungfrauen: 36
Künstlerinschrift: III 31
Künstlerlegende: Lit. 69
Künstlersignatur: Lit. 327
Kunsthandel: 66 Lit. 326
Kunsthandwerk: 12
Kunstkammer: 51 66
Kunstmüssen: 11 77
Kunstphilosophie: 5
Kunsttheorie: 5 12 41 44
Kunstwollen: 11 77
Kuppel: Lit. 201 219 267
Kutscha: II 11
Kuttrolf: Lit. 188

Labyrinthos: Lit. 184
Lamptrai: IX 4
Lanckoronski: 42
Landshut: Lit. 588
Landschaftsmalerei: 13 78
Laokoon: 37—43 66 68 VI 52 VI 53 Lit. 501 625 738 742 750 918—950
Laurana: IV 10
Lawrence: 72 VIII 23
Lazienski: II 7
Lebrun: VII 42
Leda: Lit. 114 450 692
Lehmbruck: VI 40
Leinata: VII 14
Leipzig: 61 71 VII 18 Lit. 667
Leitwert: 16 49 77 80
Lemoine: V 43
Lemuren: VIII 14 Lit. 796
Le Nain: Lit. 115
Lenbach: 54
Le Notre: Lit. 655
Leonardo: 27, 28 III 16 IV 9 VI 32 Lit. 527—533
Leoni: Lit. 986
Leopoldsdorf: Lit. 611 612
Lepère: III 44
Lépicié: V 48
Leptis Magna: Lit. 235 663
Lessing: 43 Lit. 940
Leyden: Lit. 300
Licino: V 30
Liechtenstein: Lit. 634
Liegefigur: 13 Lit. 453
Ligorio: VI 51 Lit. 546
Limburg: Lit. 562
Linckh: 72 IX 22 Lit. 751
Lindenau: 54 72
Lippi: VI 65 Lit. 927—929
Litta: VII 14
Livius: Lit. 429 590
Löwe: Lit. 270 271 318
Lombard: Lit. 568
Lombardi: 36 VIII 18 Lit. 320
London: 49 52
Longi: III 44
Lorenzetto: 53 56
Lorich: Lit. 602—606
Lucca: III 58
Lucretia: Lit. 114
Ludovisi: 57
Luini: III 50
Lukian: 30 35 V 17 Lit. 151 153—155
Lusieri: 60 VIII 20 21
Lycomedes: 59
Lysipp: Lit. 46

Mader: III 44
Maderna: Lit. 632
Madrid: 53 58 65 67 68 IX 20
Mäander: 13 IV 25
Mänade: Lit. 419 827
Maffei: 52
Magdeburg: 21 22 III 58
Mailand: IV 5 Lit. 131 531
Maillol: V 14
Maini: 58
Mandl: VII 38
Mandorla: Lit. 184
Manet: Lit. 525
Manierismus: 45 55 56 57 59 65 VI 30 VI 31 VI 32 VIII 40
Mannheim: 71
Mantegna: III 44 IV 17 V 28 VI 12 VII 38 Lit. 406—413
Mantheos: Lit. 982
Mantua: VI 41 Lit. 536
Maratta: III 50
Marc Aurel: 44 52 55 VI 22 Lit. 925
Marcussäule: III 44
Marées: Lit. 824 825
Maria: VI 17
Maria Saal: IX 25 Lit. 613
Mariensäule: III 44
Marinetti: IX 28
Marsyas: VII 45 Lit. 52 391 448
Martersäule: III 48
Martinelli: 73
Martos: VII 26
Masaccio: V 7 Lit. 415
Matrone: Lit. 56
Matthaei: 65 VIII 7
Mattielli: VII 43
Maturino: 56
Mauerkrone: Lit. 183
Mausoleum: Lit. 218
Maximilian: 35 IX 18 Lit. 131
Maximilian II.: VI 25
Medea: Lit. 115 789
Medici: 70 72 Lit. 452 531 718 719 853—855
Mediolanensis: VI 19
Medizingeschichte: 13
Medusa: 44 IV 18 Lit. 116 380 609
Meißen: III 50
Melancholie: Lit. 130
Menelaos: Lit. 887
Mengs: 66 71 74 VII 13 XII 47 Lit. 743—746 975 979
Menzel: 42 43 III 47 VI 41 VII 22 VIII 23
Merkur: Lit. 183 531
Meyer, C. F.: Lit. 816 817
Meyer, H.: V 25 Lit. 664 792
Michael, St.: Lit. 52
Michelangelo: 27 28 30 31 32 38 41 43 49 53 56 IV 9 IV 10 V 1 V 7 V 9 V 27 V 28 V 31 V 33 V 34 V 47 VI 41 VI 57 VII 4 VII 15 VII 24 VII 38 X 10 Lit. 214 438—461 692 930
Michelozzo: IV 24
Minden: III 16
Minerva: Lit. 107 718 719
Mithras: III 10 Lit. 54

Mittelalter: Lit. 17 18 39 40 374
Modellstudium: 23 45 49 72 77 VIII 31
Modena: III 35
Moderno: VI 73 Lit. 501
Möbelfüße: Lit. 188
Mörike: VIII 43
Monatsdarstellung: 21 22 III 53 Lit. 295 905 906
Monbijou: 68 Lit. 800
Monnot: 59 67
Montepulciano: 56
Montferrant: III 44 Lit. 61
Monti: XI 38 Lit. 989 990
Montmorency: Lit. 859
Montorsoli: 56 65 VII 3 VII 4 X 9 X 10
Moroni: VI 37
Morris: VIII 35 Lit. 732
Mosaik: III 31 V 25 Lit. 987
Moscufo: III 58
Moses: 57
Most: VII 38
Mota: III 44
Moustier: 65
München: 21 52 71 72 III 44 VI 23 VI 58 Lit. 861
Münzen: 17 18 25 26 29 54 III 17 IV 18 VIII 13 Lit. 252 380
Muschel: Lit. 274
Musterbücher: 25
Mythologie: 35 36 40 60 85 bis 89 91 92 146 805 Lit. 831
Nachleben: Lit. 1—3 29
Napoleon: 42 51 54 70 71
Napolione: 59
Natali: Lit. 866
Naturabguß: IV 24
Naturstudium: 24 26 41 49 50 77 78 IV 7 IV 8 IV 9 IV 16
Neapel: 53 65 68 70 73 IV 10 IV 21 IV 24 XI 8 XI 53 Lit. 301 971
Nemesis: VI 47
Neptun: Lit. 800
Nerediza: VI 41
Nero: VI 21 VI 22 Lit. 510
Nerva: 58
Nesterow: V 48
New York: XI 33
Nicola: Lit. 501
Niebuhr: VIII 18, Lit. 760
Nike: Lit. 280
Nimbus: II 11
Nimes: III 19
Niobiden: 52 62 65 68 70 Lit. 763
Normannen: Lit. 312
Noyon: Lit. 337
Nürnberg: V 41
Nymphen: 44 Lit. 641

Obelisk: Lit. 433 625
Objektivität: 10
Occasio: VI 47
Odescalchi: 53
Oeser: 42
Ogmios: 35 Lit. 153—155
Oliveri: 56 III 44
Olivieri: VII 38
Omphale: Lit. 595
Opfer: Lit 402
Opitz: VI 47
Orient: 14 75 III 3 III 8 Lit. 30 192 200 227 228 243 260—268 333 840 988
Ornamentik: 13 Lit. 184 511 512
Orpheus: Lit. 116 593
Otto III.: Lit. 305
Ovid: 48 Lit. 108—111 471
Oxford: V 30 X 41

Pacetti: 59 VI 41
Padua: IV 5 VI 33
Paestum: 45 VII 49 Lit. 242
Palästrit: Lit. 620
Palagi: Lit. 977
Palestrina: Lit. 236
Paliaghi: VII 14
Palladio: Lit. 235
Palmyra: Lit. 235
Pan: 65 66 VI 42 Lit. 144 424
Pandora: 67
Pankaste: Lit. 114
Pannonien: Lit. 322
Parallelfalten: Lit. 175
Paris: 65 67 70 71 72 III 44 VIII 19
Parisurteil: Lit. 103 104
Parma: 22 59 III 36 III 58
Parmigianino: VII 14
Parthenon: VIII 19 Lit. 713 730
Parzen: 60 VI 39 Lit. 759
Pasquino: 37 61 VI 41 Lit. 826 887—889
Pass, de: Lit. 110
Patina: 66
Patrokles: VI 41 Lit. 887
Pausanios: V 25
Pavia: Lit. 142 532 533
Pawlowsk: Lit. 992
Pennelli: Lit. 988
Penni: V 24
Penthesilea: VI 41
Pergamon: 51 Lit. 841
Perrier: V 48
Persephone: Lit. 56
Persepolis: Lit. 235
Persius: VIII 16
Perspektive: 20
Perugia: III 58 IV 25
Pesci: VIII 9
Petrarca: Lit. 128 129 376
Pferd: Lit. 398 399 400 401
Pflanzendarstellung: 13 II 10 Lit. 186 187
Phasenwechsel: 7 18 19 50 54 76
Phigalia: 72 Lit. 752 770
Phigianus: 52
Philemon: Lit. 114
Philhellenen: Lit. 715
Philipp V.: 53
Philosophen: Lit. 285 286 287
Philostrat: 30 V 1 V 16 V 19 V 24 Lit. 157—164 785
Piccinino: VI 45
Pichler: III 52
Piemontini: 42 VII 19
Pieratti: 57 X 20
Pieta: VI 41
Pigalle: III 50
Pinturicchio: Lit. 424
Piombo: Lit. 07
Piranesi: 45 46 59 VI 39 VII 49 Lit. 635—637
Pisa: III 58 IV 11 IV 12
Pisanello: 18 IV 10 IV 18 VII 38 Lit. 381
Pisano, G.: Lit. 325
Pisano, N.: IV 10
Planetenkinder: Lit. 595
Platen: VIII 43
Plato: Lit. 826
Plinius: V 20
Plumier: 65
Poenitentia: Lit. 699
Pohrt: Lit. 741
Polignac: 53 59 67 IX 20 XI 32 Lit. 658 659
Pollaiuolo: 33 55 Lit. 388
Polyboia: Lit. 804
Polychromie: 73 74 Lit. 768
Polygnot: V 25 Lit. 166 987
Pompeji: 46 67 76 VII 52 Lit. 136 704 710 774 974
Porphyr: 18 57 66 III 26 VI 24 Lit. 881
Porta, della: 56 57 58 59 65 III 46 VI 19 VI 20 VI 22 XI 8 Lit. 469—471
Portal: Lit 343
Poschwitz: VI 41
Potsdam: 52 53 54 72 VII 38 VII 43 IX 25

Pourtales: Lit. 486
Poussin: 25 44 45 63 70 IV 13 VII 46 VIII 16 XI 18 XII 48 Lit. 664—675
Pozzo: Lit. 620
Pradier: Lit. 99
Präneste: Lit. 235
Praun: VI 41
Praxiteles: Lit. 531
Priamus: Lit. 742
Primaticcio: 65 III 44 VI 42 VI 59 XI 17 Lit. 558 1008 1010
Princeton: V 25
Prometheus: VI 43 Lit. 422
Proportion: 34 Lit. 579
Propyläen: Lit. 241
Protorenaissance: Lit. 310 329
Prozession: II 4
Psyche: 96 97 Lit. 361 525
Putscher: 61
Putto: Lit. 141 382 383
Pygmäen: Lit. 790
Pyrrhos: Lit. 544

Quadriga: Lit. 185
Quatremère de Quincy: Lit. 712 713
Quednow: Lit. 501

Raffael: 25 27 28 30 31 32 35 43 47 54 63 72 IV 11 IV 18 V 11 V 24 V 31 V 35 VI 56 VI 74 VII 38 VIII 2 IX 16 Lit. 153 230 513 bis 526 931
Raffet: 73
Rahl: V 43
Raimondi: 30 32 III 50 V 28 Lit. 460 503 504 573
Rambouillet: II 7
Ramey: III 46
Rauch: 60 VIII 18 Lit 758—761 867 891
Raumstil: 15 77
Ravello: III 58
Ravenna: 18 IV 17 V 6 Lit. 233
Ravenna, da: IV 5 Lit. 481
Realismus: 77 78 VIII 36
Recht: 12 78 Lit. 967
Reformation: Lit. 369
Regensburg: II 7
Reggio: VI 58
Regisole: Lit. 533
Regnault: V 14
Rehberg: VII 13
Reichle: 43 VII 27
Reims: 19 III 40
Reiterdenkmal: 18 44 52 55 Lit. 532 533 925
Relief: 19 24 48 56 59 III 34 III 35
Rembrandt: 70 XII 7 Lit. 98 676—683
Renaissance: 9 17—18 Lit. 17 18 310 369—371 374 375 965
Reni: VI 47
Renovatio: Lit. 310
Revett: Lit. 239
Reynolds: Lit. 889
Reynst: Lit. 865
Rheinzabern: XI 38
Rhenanus: VI 13
Rhinozeros: Lit. 971
Rhodos: VI 44 Lit. 145 567
Ricci: 56 VI 25 Lit. 857
Riccio: 24 26 IV 8 IV 23 Lit. 479 480
Richelieu: 59
Riepenhausen: V 25 Lit. 987
Riesener: V 49
Rilke: 50 VIII 44 Lit. 821—823
Rimini: IV 25
Ringer: 58 Lit. 879
Ripa: 37 Lit. 137
Ripanda: 7 VII 39 Lit. 435 436
Robetta: 32 V 14 V 29
Rockox: Lit. 693
Rode: VII 52
Rodin: 50 IV 23 VI 40
Römer: VII 38
Rohan: VI 41
Rom: 18 45 47 51 52 53 56 57 58 59 65 66 70 71 72 III 5 III 44 Lit. 15 16 205—212 326 430 431 701 848 851 852 904
Roma: 37 52 55 VI 39 VI 45 Lit. 882—886
Romanisieren: 12 II 8
Romano: 31 39 59 IV 13 V 25 VI 19 VI 41 VI 43 VII 38 Lit. 435 535 536
Romdeutsche: 34
Romney: III 16
Romreise: 18 III 21 III 44
Rossebändiger: 44 52 56 57 Lit. 433 434
Rossellino: IV 24
Rost: 42 71
Roxane: Lit. 152
Rubens: 31 32 44 45 47 70 III 16 IV 9 V 23 V 24 V 43 V 47 VII 18 VII 44 VII 45 Lit. 131 684—696
Rudolstadt: 71 V 14 XI 35
Ruine: 45 VII 48 Lit. 205 211 638 733
Rundtempel: IV 18
Rusconi: 53
Rysbrack: Lit. 956
Sacchi: V 20
Sachkunde: 12 77 78
Säule: Lit. 61 62
Salvati: Lit. 983
Salvestrino: 57
Salzburg: 70 VII 38
Salzdahlum: II 7
Sammeln: 36 48 51 56 65 70 III 16 V 3 V 4 V 5
Sandrart: VI 41 Lit. 664 699
Sangallo: 38 III 44 IV 10 IV 19 VI 55 Lit. 214 378 397 467
Sansovino: VI 19 VIII 2 X 1 Lit. 394
Santangelo: 70
Sarkophagreliefs: 24—25 29 52 56 III 36 IV 10—IV 14 V 1 VI 41 Lit. 395 404 423 560 561 795
Saturn: 77 139 Lit. 383 445
Satyr: Lit. 144 521 644
Satyr Ildefonso: 67
Scappini: Lit. 988
Schadow: 43 46 50 III 50 VII 24 VII 26 VII 51 VIII 33
Schedel: Lit. 574
Scheurich: VII 39
Schiff: Lit. 58
Schinkel: III 44 VII 38 VIII 16 Lit. 196 240 241 501 752 758
Schlange: II 11 Lit. 273 950
Schleifer: 58 V 47 Lit. 874—876
Schlicht: VII 26
Schlüter: 42 VII 18
Schnauder: VI 41
Schneckenturm: Lit. 192
Schön: 39 VI 69 VII 39
Schönborn: 42 VII 17
Schöngrabern: III 35 Lit. 344
Schönheit: Lit. 811
Schwan: Lit. 114 573
Schwanthaler: V 14
Schweickle: 10
Schwetzingen: II 7
Schwindt: 31 V 26 Lit. 164 165
Sceaux: 66 XI 10 Lit. 657
Sculptor: 56
Seidler: 72
Seitz: VII 38
Semper: VIII 23 Lit. 765 766
Seneca: Lit. 692
Septizonium: 12 Lit. 212 213 241

Sergel: VI 41 VII 24 Lit. 757
Servandoni: III 44
Setzwage: VI 48 Lit. 140
Severo: IV 5
Shelley: IV 19 VIII 43
Sibilla: 59
Sibylle: Lit. 65 66 67 285
Siegel: 17 Lit. 354
Siena: 30 V 1 V 15 VI 45 Lit. 563
Signorelli: III 44 VIII 1 Lit. 424
Silen: VII 45 Lit. 640
Simson: 44 Lit. 121
Sintenis: VII 39
Sixtina: IV 9 V 34 Lit. 454
Skizzenbuch: 52
Smids: VI 27
Sodoma: V 24
Sokrates: VI 14 Lit. 122
Sonne: Lit. 297
Sonnenwagen: Lit. 41
Sormanno: 56 III 44
Spätantike: 14 III 4 Lit. 244 246 292
Spalato: Lit. 237
Spekter: VII 38
Sphinx: Lit. 269
Spielkarten: VI 15
Spinazzi: 59
Spiralturm: Lit. 192
Spoleto: Lit. 198
Sporer: VIII 4
Squarcione: 69
Stadthaus: Lit. 216
Stadttor: Lit. 216 232 233
Städtebau: Lit. 191 192
Statuette: 26 36 46 67 68 IV 5 V 38
Stauffer-Bern: 43 VII 35
Stephanoff: 54
Sternbilder: Lit. 595
Sternzeichen: Lit. 295
Stifter: VIII 43
Stilzwang: 9 10 11 38 40 51 73 77
Stosch: 59 Lit. 621
Stowhead: Lit. 956
Strategie: 67
Stratonice: Lit. 114
Stroganoff: Lit. 994 995
Strozzi: Lit. 472
Stuart: Lit. 239
Stuck: 43 II 11
Stüler: VII 43
Stuttgart: III 44 VII 38
Surikow: VII 24
Susini: VII 13
Symbolik: Lit. 35 36 41 371
Symmetrie Lit. 191
Tanagra: 68
Technik: Lit. 226
Technikgeschichte: Lit. 17
Tegel: 59 60 Lit. 759
Terenzillustration: 18 II 9 III 24 Lit. 302—304
Terracina: Lit. 984
Terrakotten: Lit. 803
Terwesten: Lit. 697
Testa: V 16
Tetterow: VI 24
Theater: Lit. 190
Theoderich: 18
Theseus: Lit. 985
Thomson: Lit. 243
Thorwaldsen: 47 60 72 VIII 6 VIII 18 Lit. 753 758 759
Thron: 44 Lit. 383 384
Thukydides: 53 Lit. 526
Thusnelda: Lit. 689
Tieck: 60 Li. 867
Tierdarstellung: 69 Lit. 268
Tintoretto: XII 4
Tischbein: 43 VII 23 XII 17
Titus: 70
Tizian: 25 27 28 31 39 43 III 16 IV 12 V 2 V 6 V 19 V 22 VI 20 VI 47 VI 60 Lit. 100 160 537—540
Tondo: Lit. 184
Torcello: VI 47 Lit. 75
Toreutik: 71
Torlonia: 57 70 VII 16 XI 53
Toro Farnese: Lit. 601 954
Torso: 31 36 45 46 49 52 55 56 57 59 60 72 V 1 VI 40 Lit. 951 952
Torso Belvedere: 31—32 36 39 44 55 V 27—V 52 VI 33 Lit. 455 458—461
Totentanz: VI 16
Trajan: VI 19
Trajansäule: 20 52 56 III 44 Lit. 61 241 434—437 665 779
Trausnitz: II 7
Treppe: 44
Tresham: 46 IV 15 Lit. 622
Tricaput: Lit. 38
Trier: III 11
Trikline: Lit. 189
Trinität: Lit. 38
Trionfo: 12 53 II 4 Lit. 124 bis 133 322 408
Trippel: VIII 7 VIII 18 Lit. 756
Tritonen: 44
Triumph: Lit. 57
Triumphbogen: 12 18 52 56 II 4 III 44 Lit. 126 134 204 231 396 637
Triumphzug: Lit. 131 598
Trivulzio: Lit. 532
Trophäenornament: Lit. 506
Tuaillon: 50 VIII 39
Tubi: 66 VII 13
Tübingen: VI 47
Tugend: 57 Lit. 156
Tulln: III 32 Lit. 343
Turfan: II 11
Turgenew: Lit. 841
Turkestan: II 11
Tymotheos: Lit. 564

Ugolino: V 51 VI 76
Ungarn: Lit. 322
Uppsala: Lit. 625
Urania: 58
Utrecht: 17 III 13 Lit. 348

Vacca: I 56 III 44 VII 38 Lit. 623
Valadier: III 44
Vallayer-Coster: V 49
Valle: Lit. 849
Vanitas: Lit. 143
Varvakion: XI 50 Lit. 997
Vasari: V 13
Vasenmalerei: 46 54 V 1
Vaux: Lit. 651
Veit, Ph. IV 9
Veitshöchheim III 48
Velasques Lit. 115 123
Velbert VI 68
Vendramin Lit. 865
Venedig: 53 IV 5 IV 9 VII 43 Lit. 109 319
Veneziano: Lit. 503
Venus: 36 57 58 67 69 70 71 72 III 11 III 50 V 22 V 39 XI 39 Lit. 99—101 102 379 395 419 482 646—650 654 694 800 876—878
Veritas: Lit. 68
Verkürzung: Lit. 168
Verona: 52 Lit. 232 235 794
Verrocchio: IV 19 VI 5
Versailles: 44 52 53 58 59 66 VII 42 X 42 XI 18 Lit. 640 641 1011
Verschaffelt: 71
Vespasian: 70
Vestalin: 58 67
Vezelay: III 58 Lit. 334
Vigenere: 31 V 27 Lit. 157
Vigilantia: Lit. 6 89
Villa: 12 Lit. 230
Virgil: Lit. 48 78—84 301 926
Vischer: 32 V 41 VII 31 VIII 3 Lit. 573
Vitellius: VI 21 VI 22

Vitruv: 12 Lit. 193—196
Vittoria: V 13
Volkskunst: 14 79
Volpato: VIII 18
Volterra: 53
Vorgeschichtsforschung: Lit. 609
Vormittelalterlich: 14 III 6 Lit. 244 245
Vos: V 13
Vries: 40 III 50 IV 9
Vulkan: Lit. 115

Wagner: 42 67 III 48 VII 19 VII 38 VII 39 Lit. 753 804
Wandmalerei: Lit. 248
Wandschneider: VI 41
Warburg: Lit. 20—23
Watteau: III 50
Wedgewood: III 16 VI 27 VII 52
Weimar: 68 VI 39 VIII 16 XII 22 Lit. 800
Weinbrenner: III 44 Lit. 196
Weisgerber: VI 43
Weissendorf: III 58
Wellington: Lit. 765
West: VIII 23
Wiedewelt: Lit. 756
Wien: 22 III 58 III 60 IV 22 VII 42
Wiligelmus: III 35
Wilhelm II.: 42 60
Winchester: 19 III 33 Lit. 339 340
Winckelmann: 25 32 47 48 55 58 59 67 69 71 72 V 14 V 45 Lit. 735—739 756 866
Windrose: Lit. 298
Winthrop: Lit. 720
Wittner: Lit. 946
Wörlitz: 54 67 VII 13 VIII 7 XI 35
Wolf: 60 Lit. 867
Wolfegg: Lit. 416
Woliriot: V 39
Würzburg: VI 17 XII 48 Lit. 978

Zauberkreis: Lit. 788
Zeitstil: 15 77
Zeus: 59 68 70 Lit. 156 799 978
Zingarella: 57
Zodiacus: Lit. 295
Zuccari: VI 73 VI 75
Zucchi: Lit. 93
Zürich: III 46 III 58

TAFELN

1—50

1

KARL DER GROSSE
GEMMEN DES MITTELALTERS

1. Karl der Große Silberpfennig Berlin
2. Pseudokamee auf dem Deckel des Evangeliars St. Lebuinus Utrecht Erzbischöfl. Mus.
3. Pseudokamee auf dem Deckel des Evangeliars St. Lebuinus Utrecht Erzbischöfl. Mus.
4. Pseudokamee von einem Reliquiar St. Maurice d'Agaune
5. Einzelheit von einem Kreuz in Brescia Museum

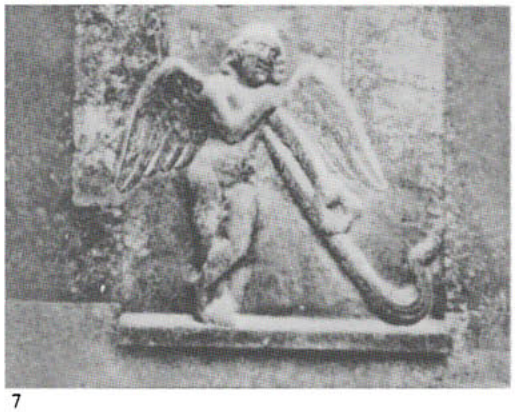
2

3

4

5

6



7

8

9

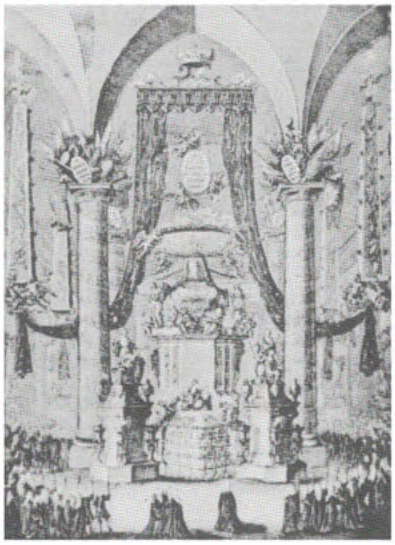
10

MITTELALTERLICHE PLASTIK IN ITALIEN

6. Modena Dom Genius mit gesenkter Fackel Wiligelmus um 1170
7. Modena Dom Genius mit gesenkter Fackel Wiligelmus um 1170
8. Kopf aus der Zeit Friedrichs II. Berlin St. Museen
9. Kopf vom Kastell von Capua Capua Mus.
10. Parma Baptisterium Engelstatue
11. Pistoja S. Andrea Figuriertes Pilasterkapitell des Hauptportales Meister Enrigus
12. Pistoja S. Andrea Figuriertes Pilasterkapitell des Hauptportales Meister Enrigus

11

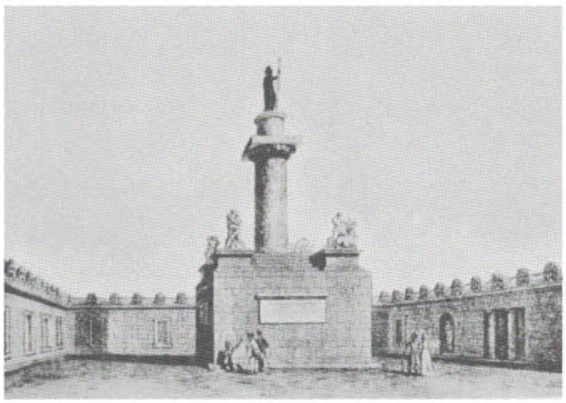
12



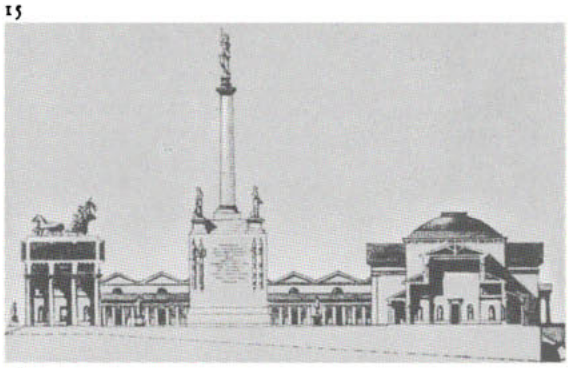
13

14

17



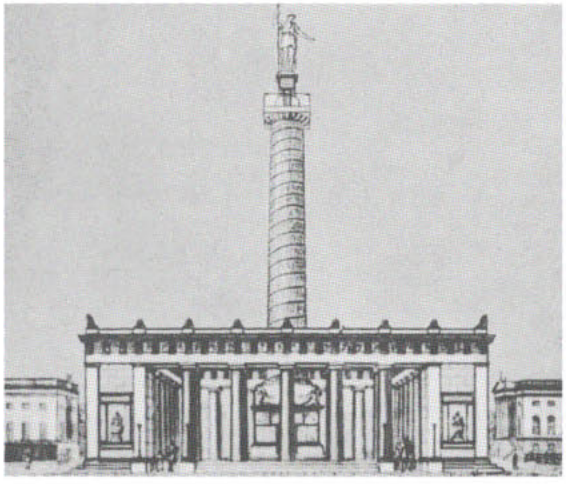
15



16

DIE TRAJANSSÄULE

13. I. B. Fischer von Erlach Trauergerüst für Kaiser Joseph I. Stich
14. I. B. Fischer von Erlach Wien Karlskirche
15. Fr. Weinbrenner Entwurf für ein Denkmal der Schlacht bei Roßbach um 1794
16. Fr. Weinbrenner Entwurf zu einem Nationaldenkmal für die französische Republik für ein in Bordeaux geplantes Denkmal um 1799
17. Paris Vendomesäule
18. Stich eines Entwurfes von K. Fr. Schinkel für ein Denkmal Friedrichs II.



18

19

20

21

DER DORNAUSZIEHER IM MITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE

19. Dornauszieher Wien St. Stephan
20. Dornauszieher Grandson Kapitell
21. Ital. Bronzestatuette 16. Jh. ehem. Slg. Castiglioni Wien

RICCIOS DORNAUSZIEHER UND WERKE DES 18. BIS 19. JH.

22. Riccio Dornauszieher Berlin St. Museen
23. P. A. Wagner Tonmodell zur Figur im Hofgarten Veithöchheim um 1771
24. G. Eberlein Marmorstatue Berlin Nat.-Galerie

22

23

24

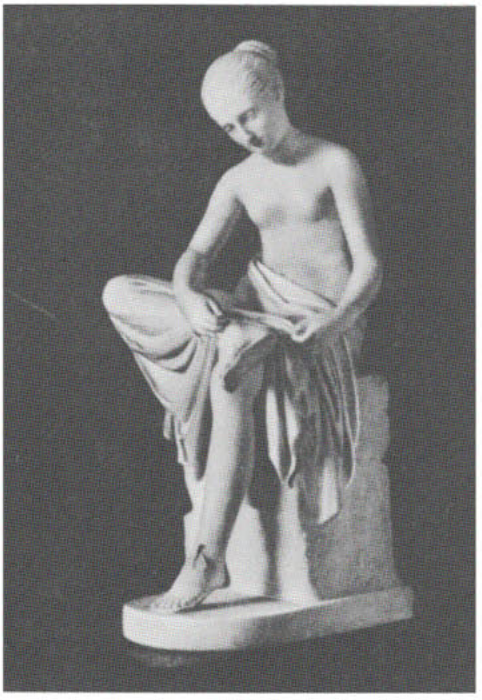
25

26

27

DORNAUSZIEHER CASTELLANI UND MENZELS ZEICHNUNGEN

25. Dornauszieher Castellani London
26. Zwei Zeichnungen Menzels nach dem Dornauszieher Castellani
27. Zwei Zeichnungen Menzels nach dem Dornauszieher Castellani



28

29

30

DORNAUSZIEHER-MÄDCHEN

28. R. Schadow Sandalenbinderin München Neue Pinakothek
29. A. Watteau Badende Zeichnung Wien Albertina
30. Kupferstich von Gelée nach Gemälde von Hersent Daphnis und Chloe

31

33

32

34

FIGUR UND RELIEF IM QUATTROCENTO

31. Angerona Bronzestatuette um 1495
32. Marmorrelief um 1505 Abschiedsszene Wien Kunsthist. Mus.
33. Cristoforo Robetta Kain und Abel Stich
34. Zeichnung Jüngling mit Ranke Ende 15. Jahrh. Florenz Uffizien

35

38

36

37

RICCIO UND DER HELLENISMUS

35. Riccio Holzfäller Statuette Wien Kunsthist. Mus.
36. Riccio Negerkopf als Öllampe Wien Kunsthist. Mus.
37. Riccio Negerkopf als Öllampe Wien Slg. E. Weinberger
38. Riccio Kniender Pan Rom Slg. Barsanti

39

QUATTROCENTO GOTIK UND ANTIKE

39. Triumph des Bacchus und der Ariadne Florentin. Stich um 1480 linke Hälfte
40. Umkreis Mantegnas Die Musen Stich
41. Agostino Duccio Rimini Tempio Malatestiano Pilasterrelief
42. Stefano della Bella Stierführende Radierung

40

41

42

43

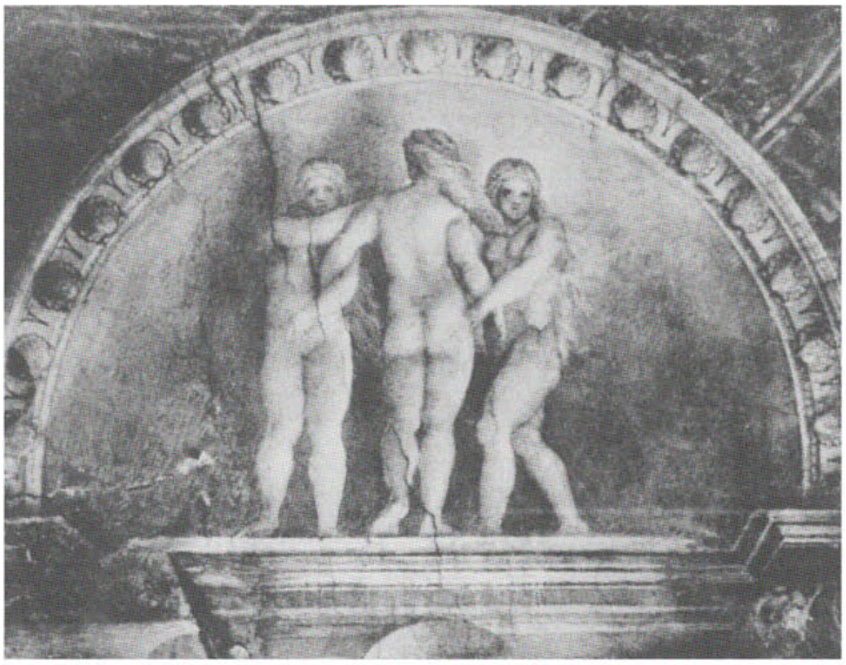
44

45

46

RENAISSANCE UND HELLENISTISCHE STATUEN

43. Raffael Apoll und Marsias Rom Vatikan Stanza della Segnatura Gewölbezwickel
44. Michelangelo Christus als Weltenrichter Rom Vatikan Sixtina Jüngstes Gericht
45. Raffael · Krugtragende Rötelzeichnung Studie zum Borgobrand
46. Raffael Krugtragende Rom Vatikan Rom Stanza dell' Incendio Brand des Borgo Vecchio



47

48

49

DIE DREI GRAZIEN IN DER RENAISSANCE

47. Correggio Parma Camera di San Paolo
48. Niccolo Fiorentino Medaille
49. Raffael Gemälde Chantilly Mus.

DIE DREI GRAZIEN IM MANIERISMUS UND FRÜHBAROCK

50. El Greco Eröffnung des fünften Siegels
51. Alessandro Vittoria Gruppe London
52. Leonhard Kern um 1617 Budapest Museum

50

51

52

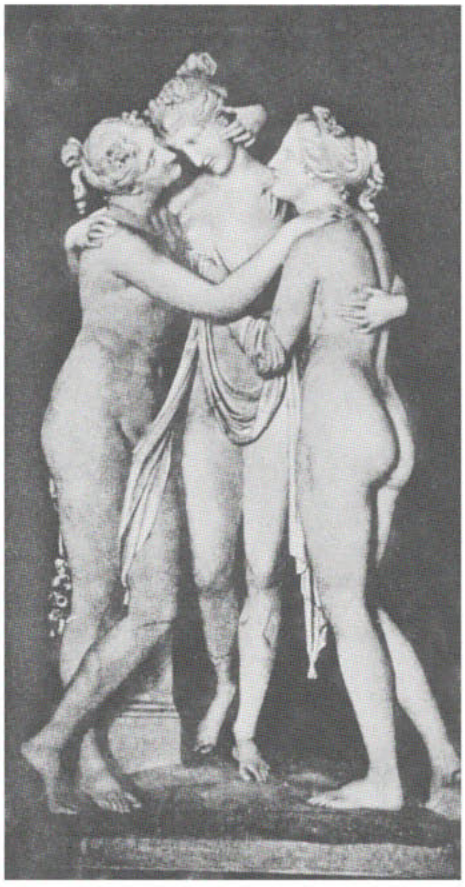
53

54

55

DIE DREI GRAZIEN IM BAROCK UND NEUBAROCK

53. P. P. Rubens Zeichnung Florenz Uffizien
54. P. P. Rubens Gemälde Madrid Prado
55. J. B. Regnault Gemälde Paris Louvre

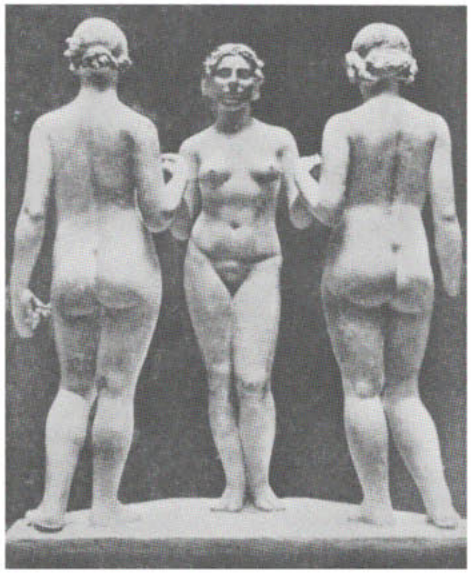


56

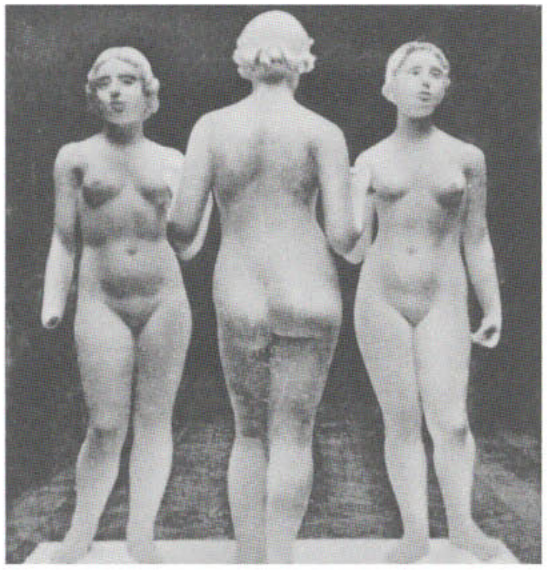
57

DIE DREI GRAZIEN IM 19. UND 20. JH.

56. A. Canova Petersburg Eremitage
57. B. Thorwaldsen Grabrelief Kopenhagen Mus.
58. A. Maillol London Tate-Gallery
59. A. Maillol London Tate-Gallery



58



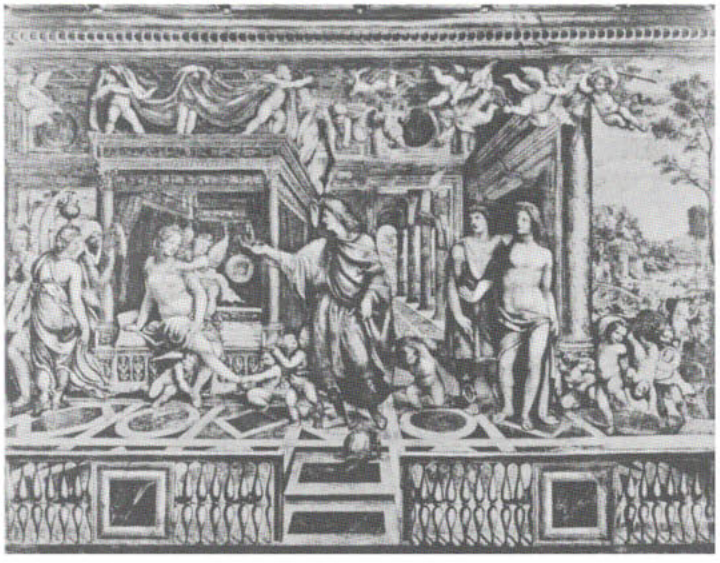
59

60

61

PHILOSTRAT
UND DIE RENAISSANCE

60. Eroten Zeichnung aus dem Umkreis Raffaels
61. G. Fr. Penni Alexander und Roxane Zeichnung Wien Albertina
62. Sodoma Alexander u. Roxane Rom Farnesina



62

63

64

TIZIAN EROTENFEST

63. Tizian	Erotenfest	Madrid	Prado	
64. Tizian	Erotenfest	Madrid	Prado	Ausschnitt
65. Tizian	Erotenfest	Madrid	Prado	Ausschnitt

65

66

67

68

PHILOSTRAT SEIT DEM 16. JH.

66. Goya Gran Coloso durmido Zeichnung
67. N. Poussin Erotenfest Zeichnung Wien Albertina
68. Stich bei de Vigenère zu Philostrat

TORSO BELVEDERE FRÜHE REKONSTRUKTIONEN

69. Marcantonio Raimondi Venus Mars Amor Stich 1508
70. Cristoforo Robetta Adam und Eva mit Kain und Abel Stich
71. Cristoforo Robetta Gefangener und freier Jüngling Stich

69

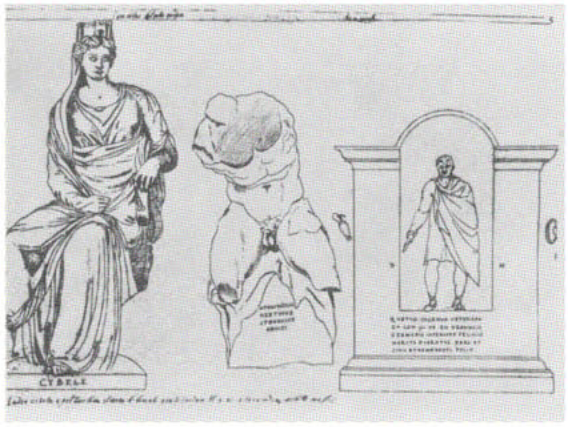
70

71

72

73

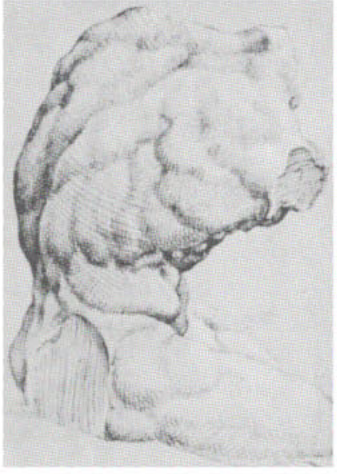
74



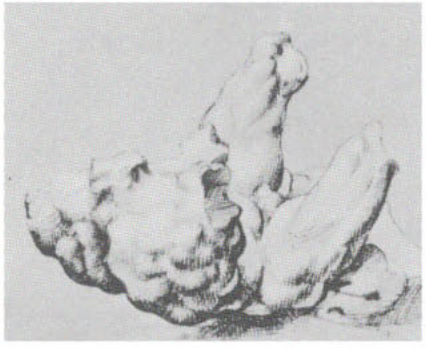
75

TORSO BELVEDERE AUFNAHMEZEICHNUNGEN UND REKONSTRUKTIONEN

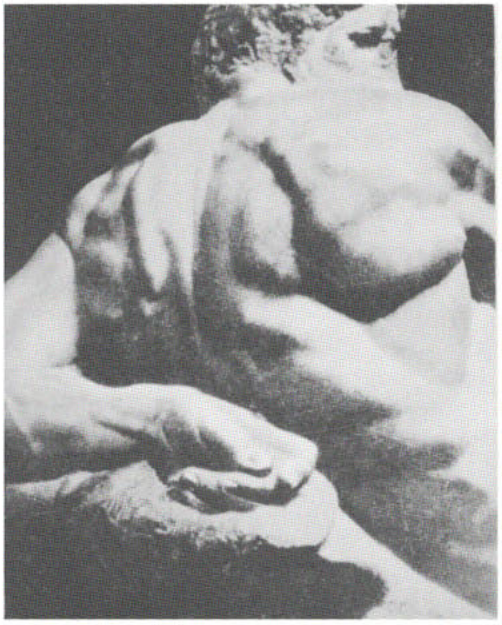
72. Italien. Statuette Herkules auf die Keule gestützt
73. Italien. Statuette Bogenschießender Herakles
74. G. A. da Brescia Stich um 1515
75. G. Dosio Zeichnung
76. M. van Heemskerk Zeichnung von 1535
77. M. van Heemskerk Zeichnung von 1535



77



76



78

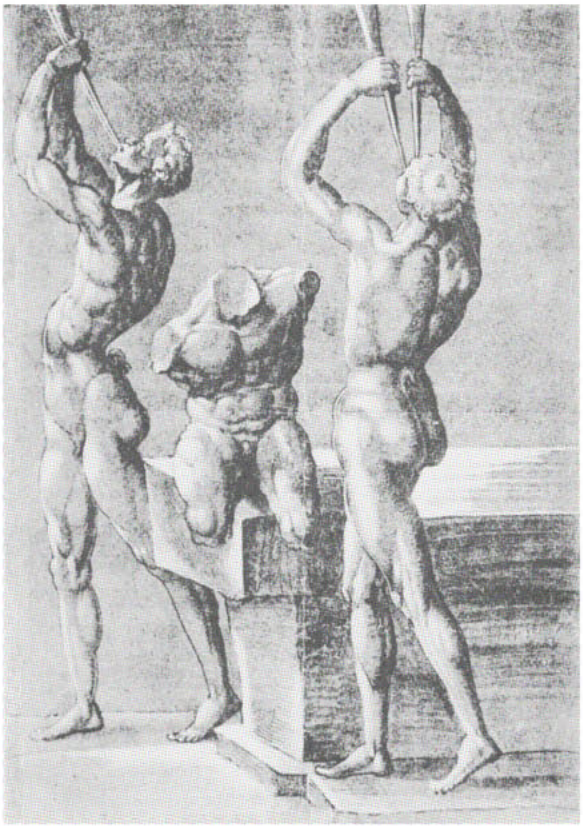
79

81

TORSO BELVEDERE RAFFAEL UND MICHELANGELO

78. Michelangelo Der Tag (Rückansicht) Florenz Mediceerkapelle
79. Michelangelo Rom Vatikan Decke der Sixtina
80. Raffael Götterversammlung Rom Farnesina
81. Michelangelo Bartolomäus Jüngstes Gericht Sixtina

80



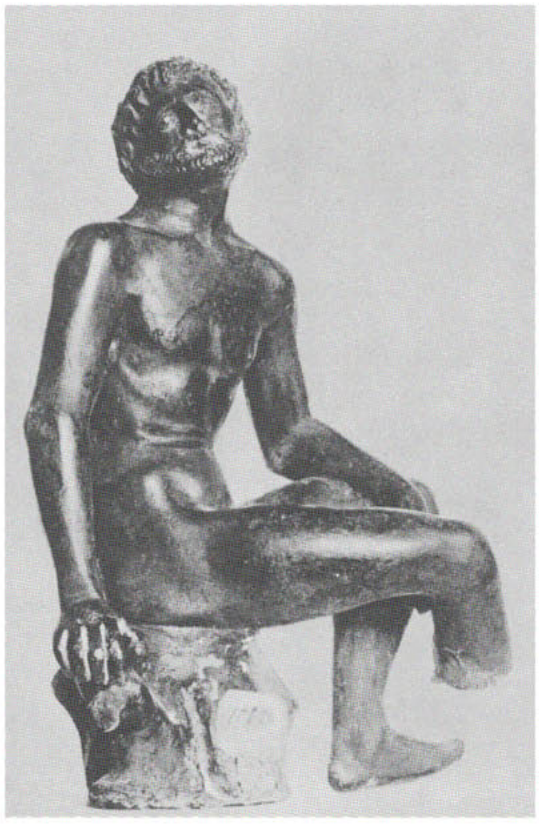
82

84

DER TORSO BELVEDERE IN DER DEUTSCHEN KUNST

82. Österreichische Zeichnung um 1540 Univers.-Bibliothek Erlangen
83. H. Baldung Grien Herkules und Omphale Zeichnung 1533 Paris Ecole des Beaux Arts
84. Peter Vischer d. J. Eckfigur in der Sockeldekoration des Sebaldusgrabes Nürnberg Sebalduskirche

83



85

87

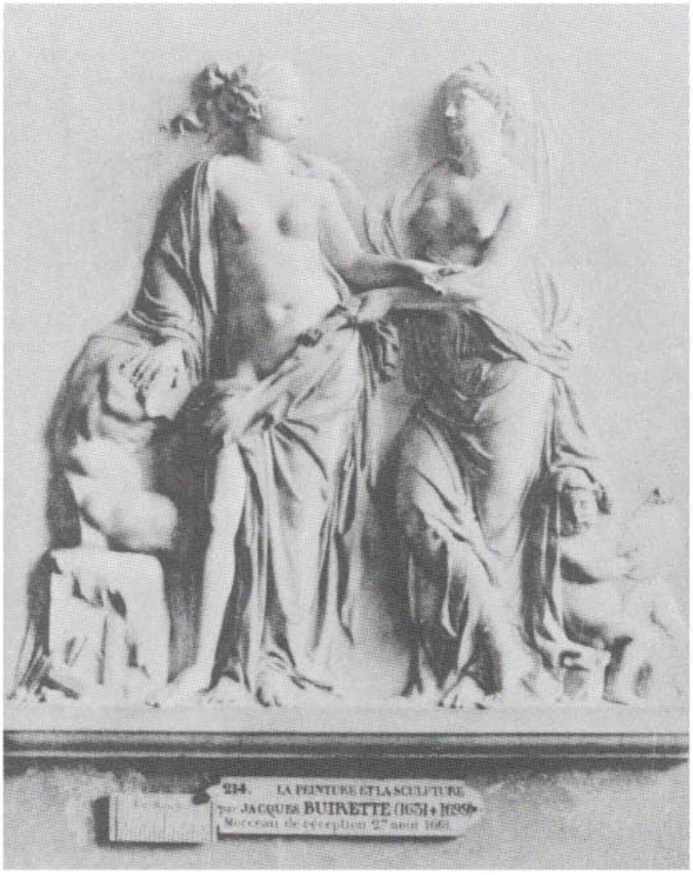
86

DER TORSO BELVEDERE
IM MANIERISMUS

85. Paduaner Meister um 1480 Torso Neapel Nat.-Mus.
86. Giovanni da Bologna Torso Slg. Horn
87. Statuette New York Slg. P. Morgan

DER TORSO BELVEDERE IM BAROCK

88. Jacques Buirette La Peinture et la Sculpture 1661 Paris Louvre
89. Rubens nach Tizian Sündenfall 1628 Madrid Prado
90. P. P. Rubens Herkules und Omphale Paris Louvre



88

89

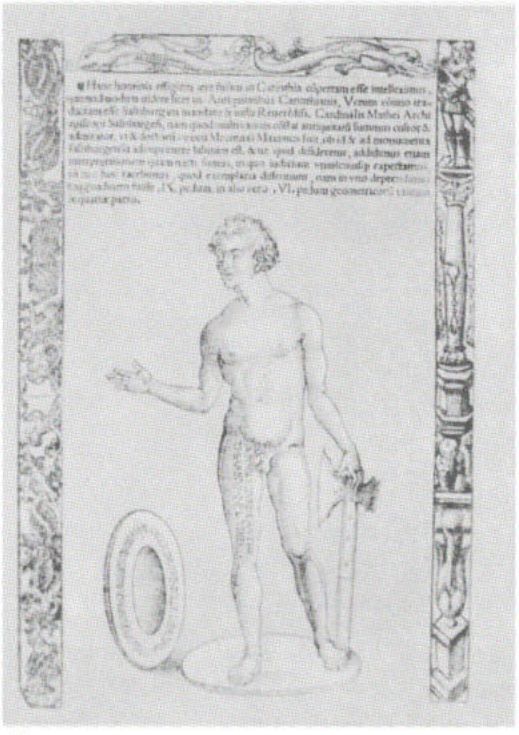
90

91

DIE STATUE VOM HELENENBERGE

91. Die Statue vom Helenenberge Wien Mus.
92. A. Dürer Nackter Mann mit Keule und Schild Paris Slg. Bonnat
93. Holzschnitt bei Appianus Abbildung der Statue vom Helenenberge

92

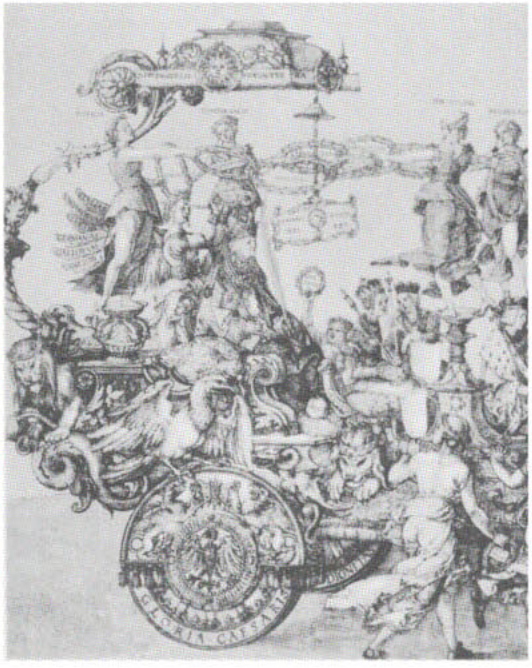


93

94

A. DÜRER

94. A. Dürer Ogmios Zeichnung Wien Kunsthist. Museum
95. A. Dürer Der große Triumphwagen Ausschnitt Wien Albertina
96. A. Dürer Zeichnung um 1515 Die drei Parzen und der Fürbitter Rotterdam Museum



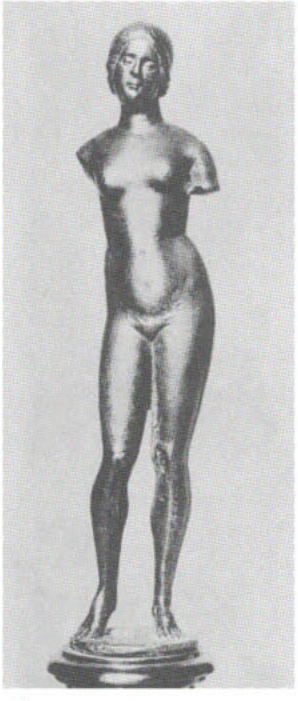
95

96

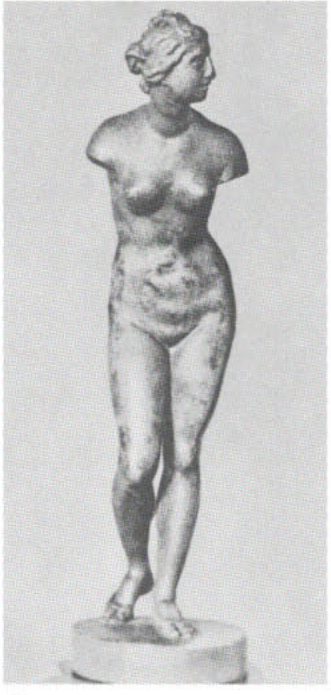
TORSEN

97. M. Fogolino Stich Dresden Kupferstichkabinett
98. Tullio Lombardi Venus Wien Kunsthist. Mus.
99. Fr. I. Günther Venus Holzstatuette 1753 München Slg. Prandtl
100. J. A. Carstens Parze Atropos Gipsstatuette Weimar Schloßmuseum

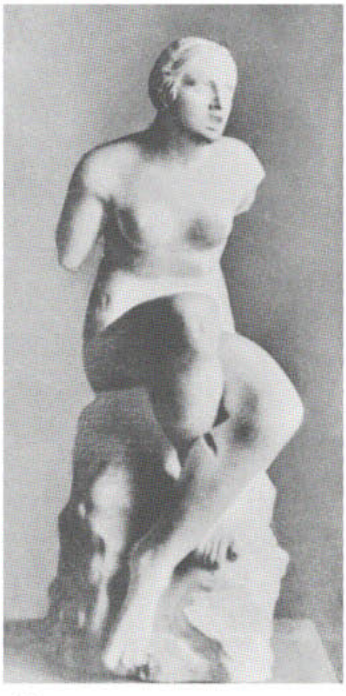
97



98



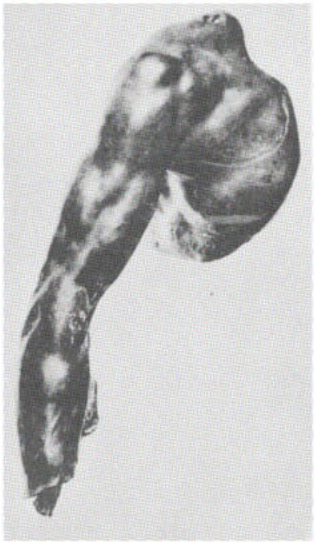
99



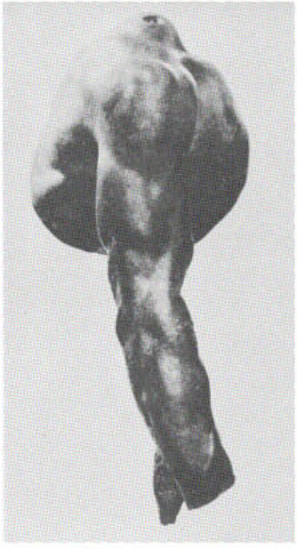
100

101

102



103

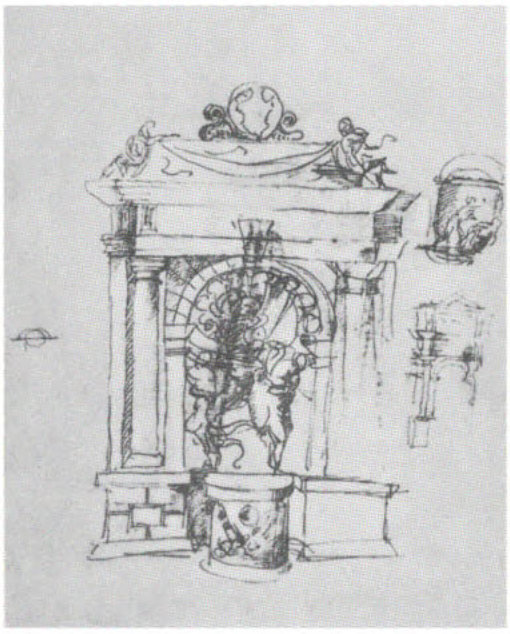


104

105

PASQUINO

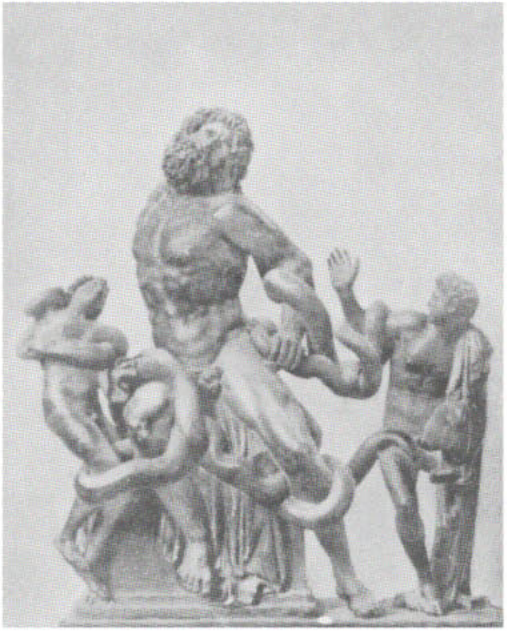
101. N. van Aelst Pasquino Stich
102. A. Menzel Aufbewahrungssaal während des Museumsumbaues 1848
103. Terrakotta-Studie 16. Jh. It. Rechter Arm des Menelaos ehem. Slg. Hähnel
104. Terrakotta-Studie 16. Jh. It. Rechter Arm des Menelaos ehem. Slg. Hähnel
105. Terrakotta-Studie 16. Jh. It. Rechter Oberschenkel des Menelaos ehem. Slg. Hähnel



106

107

108



109

LAOKOON IN DER RENAISSANCE

106. A. da Sangallo Entwurf einer Nische für die Aufstellung der Laokoongruppe Wien Albertina
107. Filippino Lippi Zeichnung Florenz Uffizien
108. Marco Dente Stich
109. Kleinbronze Florenz Nat.-Mus.

110

111

113

112

114

LAOKOON IM MANIERISMUS

110. Tizian Affenlaokoon Holzschnitt
111. Faenza Schale Berlin Kunstgewerbemuseum
112. Gubbio Schale Berlin Kunstgewerbemuseum
113. Jean Gourmond Stich
114. Marco Dente Stich

115

116

117

LAOKOON CARSTENS DE VRIES

115. J. A. Carstens Laokoon Zeichnung Weimar Goethe-Nat.-Mus.
116. H. Brosamer Stich
117. Adrian de Vries Bronze 1623 Drottningholm Park

LAOKOON AUSDRUCKSKOPF

118. Laokoonkopf Slg. Aremberg Brüssel
119. Laokoonkopf Slg. Lanckoronski Wien
120. Laokoonkopf Slg. Schönborn Sonnberg

118

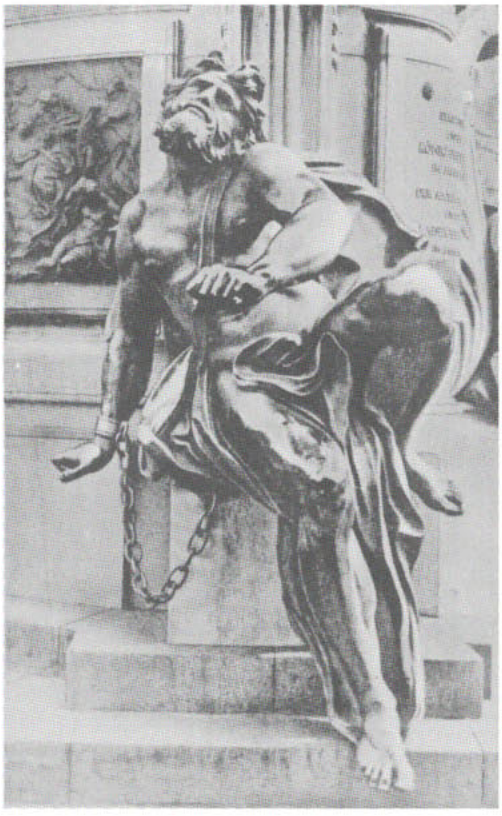
119

120

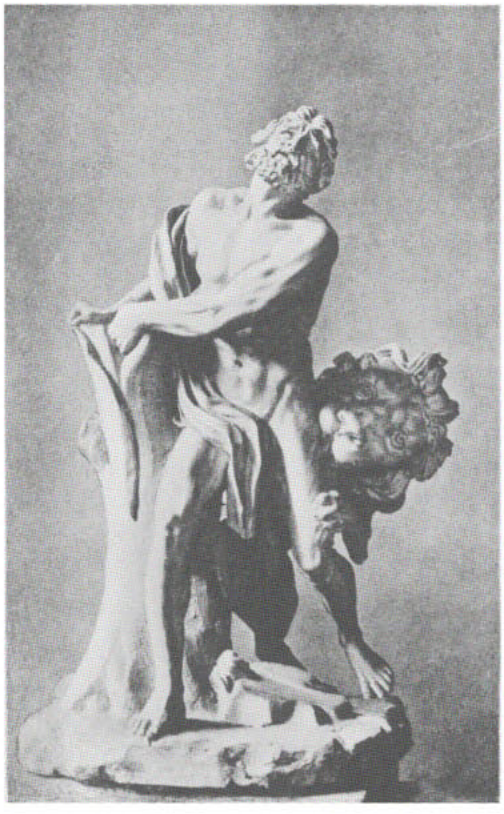
121

LAOKOON IM BAROCK

121. Canova Theseus Wien Mus.
122. A. Schlüter Sklave am Denkmal des Gr. Kurfürsten
123. Dannecker Milon von Kroton 1777 Stuttgart Museum

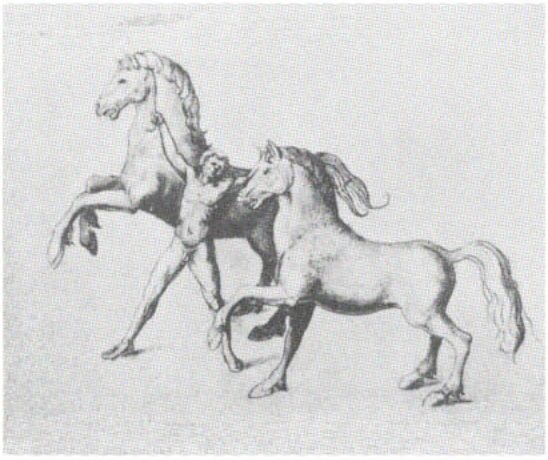


122



123

124



125

126

127

ROSSEBÄNDIGER

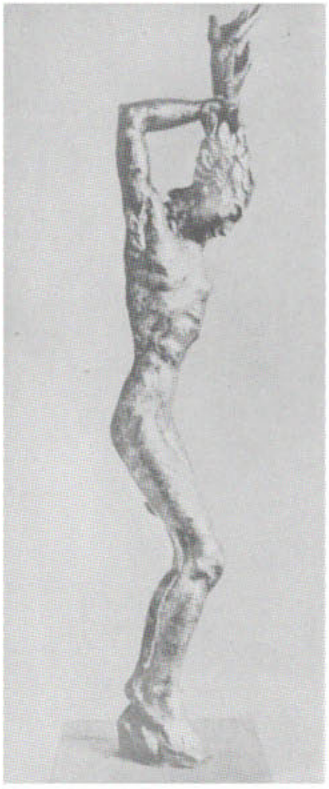
124. G. Coustou Paris Tuileriengarten
125. Peter Vischer d. J. Zeichnung v. 1528 Univ.-Bibliothek Erlangen
126. M. B. Mandl 1695 Salzburg Marstall Pferdeschwemme
127. J. Seitz 1763 Ehrenbreitstein Marstall

128

129

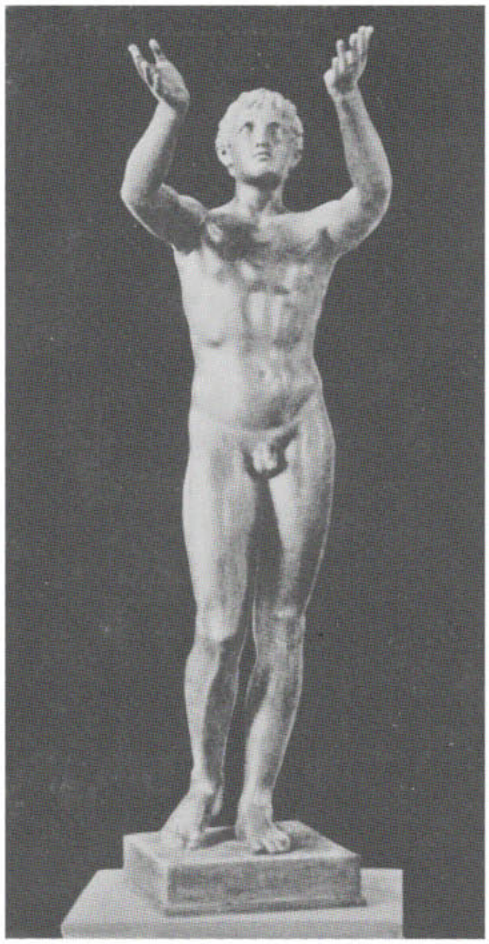
APOLL UND DAPHNE

128. G. L. Bernini Rom Villa Borghese
129. I. J. Schadow Das Tänzerpaar Vigano Stich
130. R. Sintenis Daphne Lübeck
131. R. Sintenis Daphne Lübeck



130

131



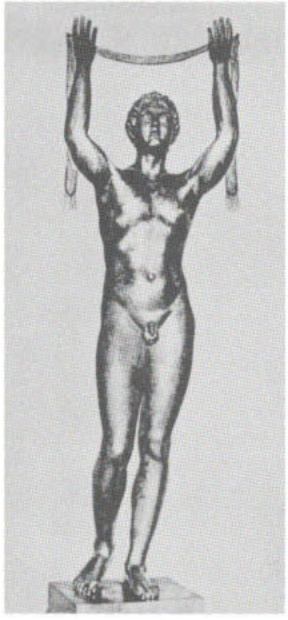
132

DER BETENDE KNABE

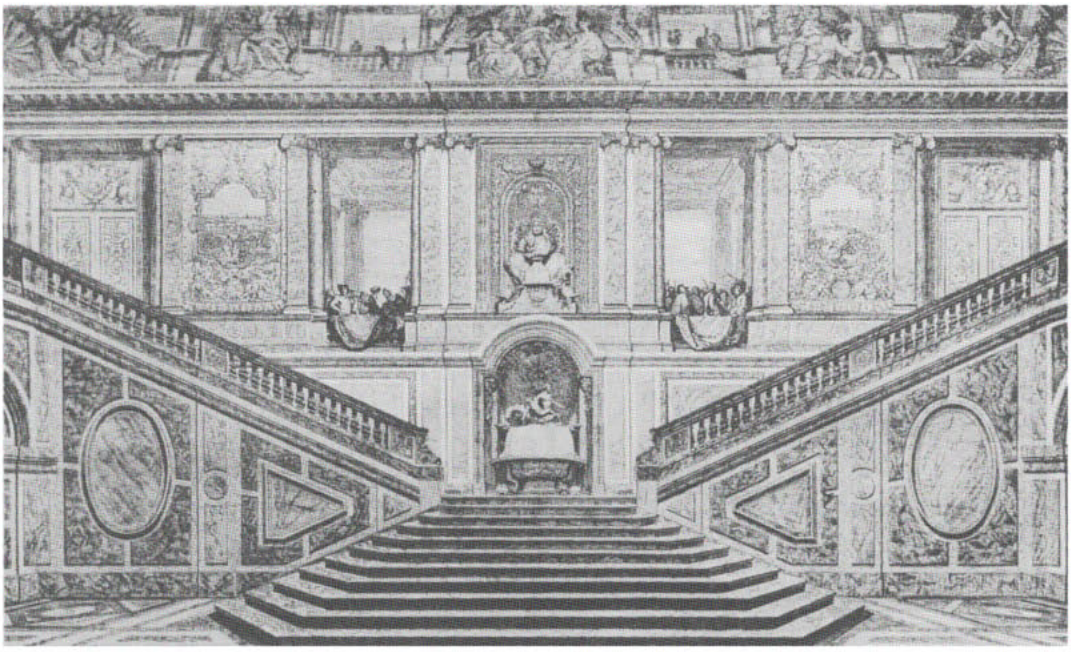
132. Der betende Knabe Berlin St. Museen
133. It. Statuette späteres 16. Jh.
134. It. Statuette späteres 16. Jh.
135. Vorschlag von G. Hafner 1934

133

134



135



136

FRANZÖSISCHES BAROCK

136. Versailles Ehem. Gesandtentreppe mit Tritongruppe Stich
137. N. Poussin Das Reich der Flora Dresden Galerie Ausschnitt Hyacinth
138. N. Poussin Das Reich der Flora Dresden Galerie Ausschnitt Echo

137

138

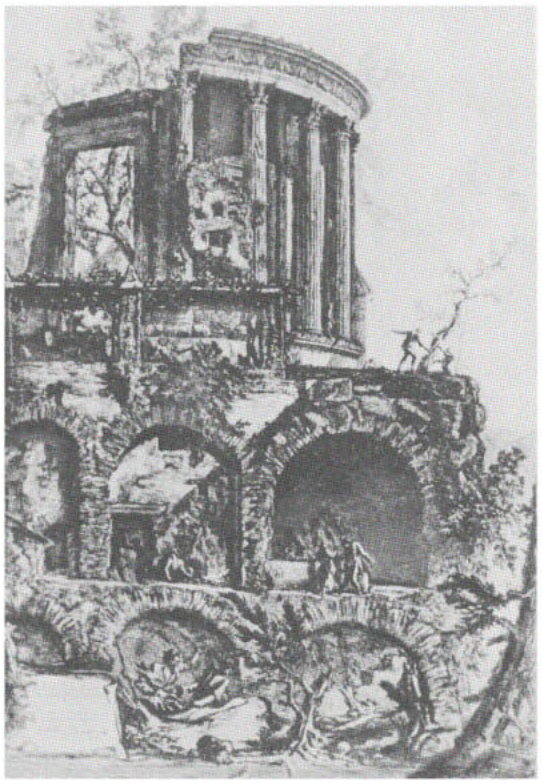
RUBENS

139. P. P. Rubens Christus am Kreuz Zeichnung Rotterdam Mus. Boymans
140. P. P. Rubens Taufe Christi Ausschnitt Antwerpen Museum
141. P. P. Rubens Zeichnung nach einem Knaben als Modell in der Stellung des Dornausziehers um 1601/03 London Brit. Museum

139

140

141



142

143

G. B. PIRANESI

142. G. B. Piranesi Tempel Tivoli Stich
143. G. B. Piranesi Via Appia Stich
144. G. B. Piranesi Tempel zu Paestum Zeichnung London Soane Museum

144

145

146

APOLLO BELVEDERE BIS ZUR RENAISSANCE

145. Codex Escorialensis Zeichnung
146. Codex Escorialensis Zeichnung
147. Jacopo de Barbari Apoll und Diana Stich
148. A. Dürer Zeichnung London Brit. Museum

147

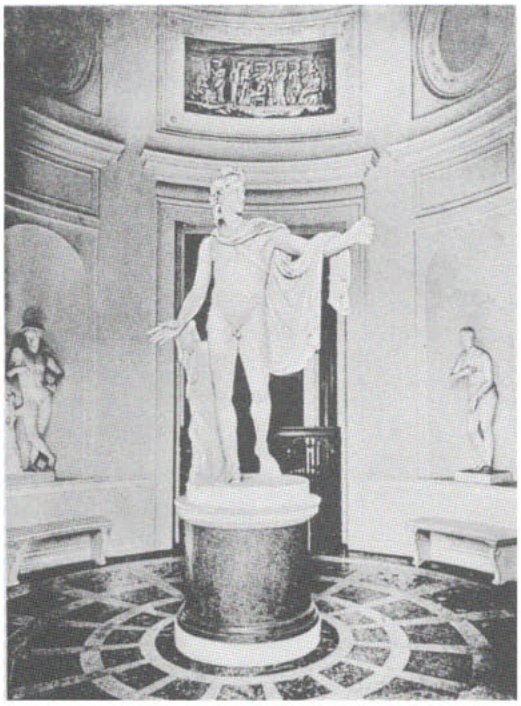
148

149

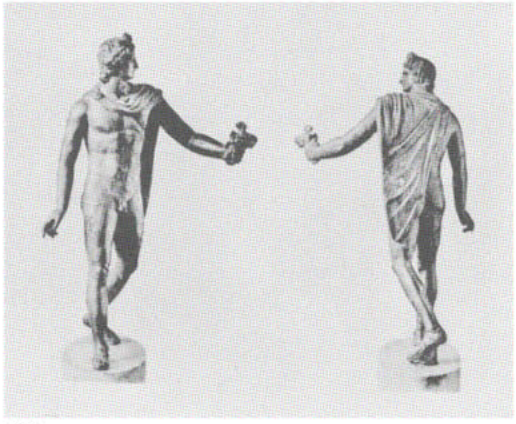
150

APOLLO BELVEDERE 19. JH.

149. Canova Perseus Rom Vatikan
150. B. Thorwaldsen Jason
151. Abguß Schloß Wörlitz Vorhalle
152. Apollo Stroganoff



151



152

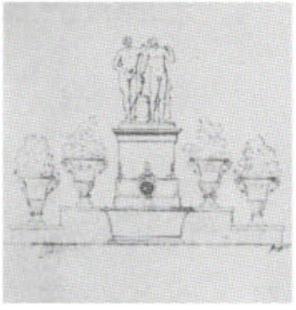
153

154

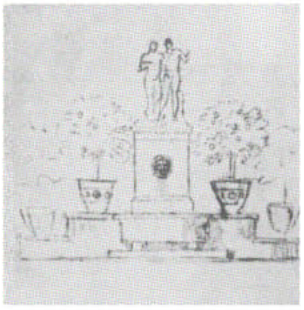
157

DIE ILDEFONSO-GRUPPE

153. Brunnen Wache Weimar
154. Schloß Glienicke Potsdam
155. Persius Zeichnung für Glienicke Berlin Schinkel-Museum
156. Fr. Schinkel Zeichnung für Glienicke Berlin Schinkel-Museum
157. N. Poussin Zeichnung Chantilly Mus.



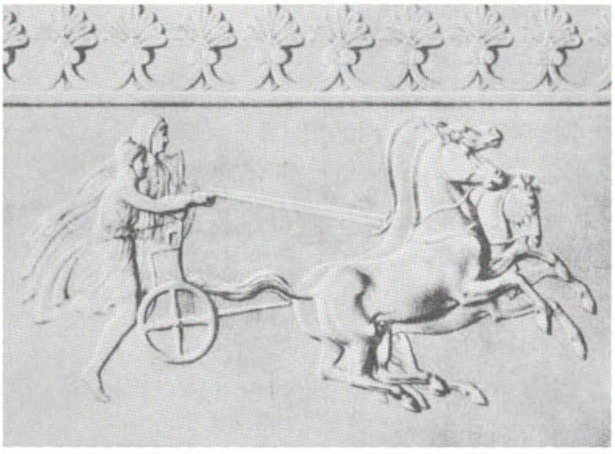
155



156

158

159

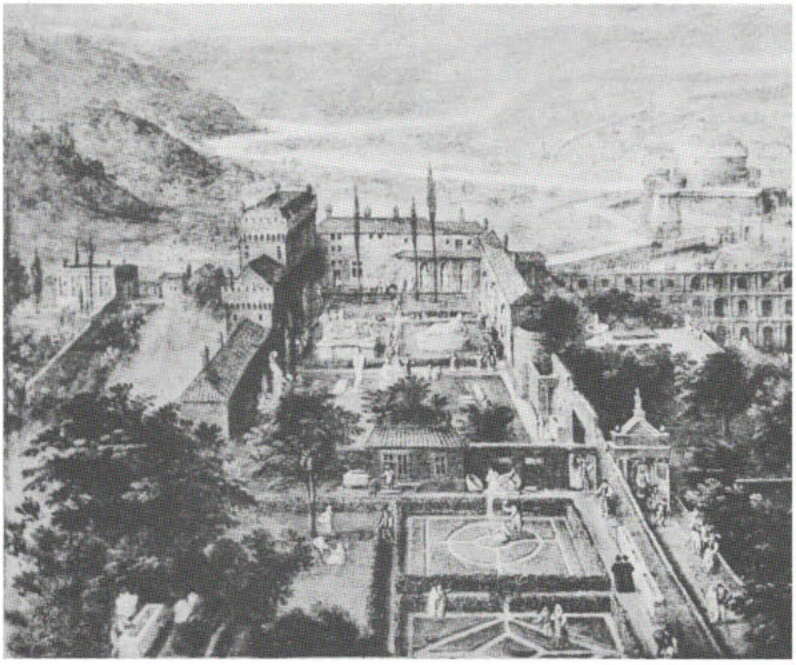


160

ANTIKISIERENDE RELIEFS

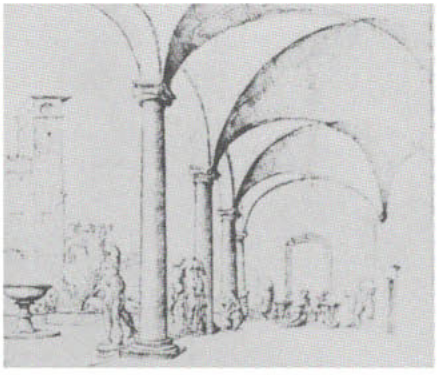
158. Tullio Lombardi Venedig Doppelbildnis
159. Chr. Rauch Bildnis Niebuhrs und seiner Gattin Bonn
160. I. G. Schadow Paris und Helena Steindruck nach dem Terrakottarelief Inv. Nr. 3707 Berlin St. Museen
161. L. Tuaillon Glückwunschadresse Freiburg i. Br. Universität

161



162

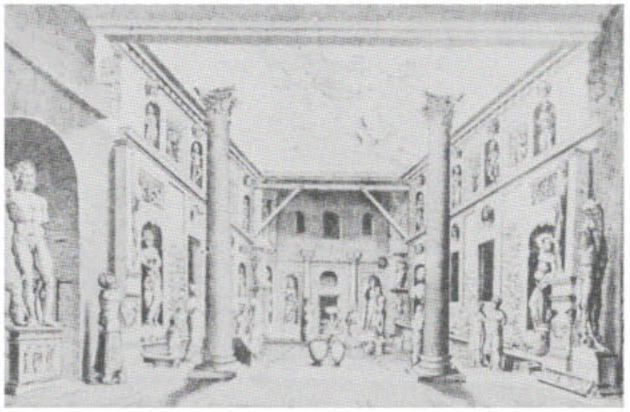
163



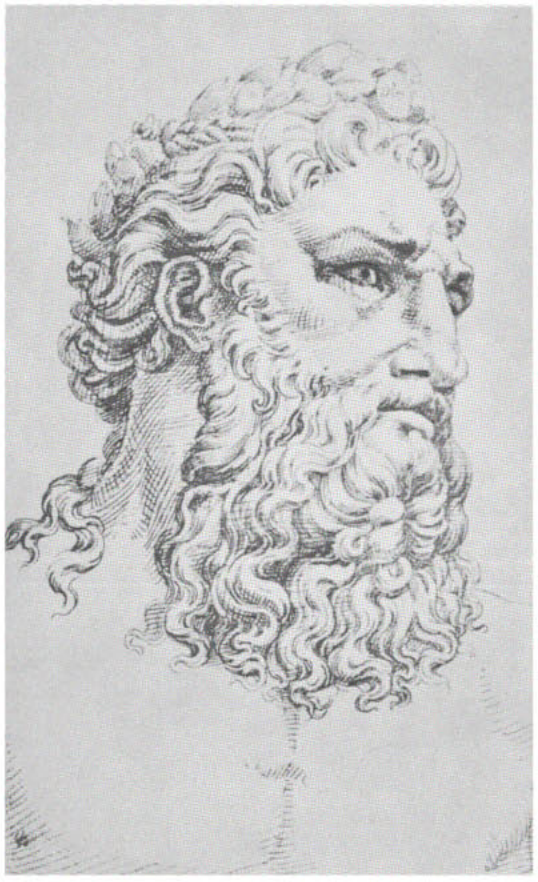
164

SAMMLUNGEN DER RENAISSANCE

162. Hendrick van Cleve Belvedere Ansicht
163. Heemskerk Zeichnung Gartenhalle des Pal. Madama Rom
164. Heemskerk Zeichnung Gartenhalle des Pal. Madama Rom
165. Heemskerk Stich Ansicht des Hofes Pal. Valle Capranica Rom



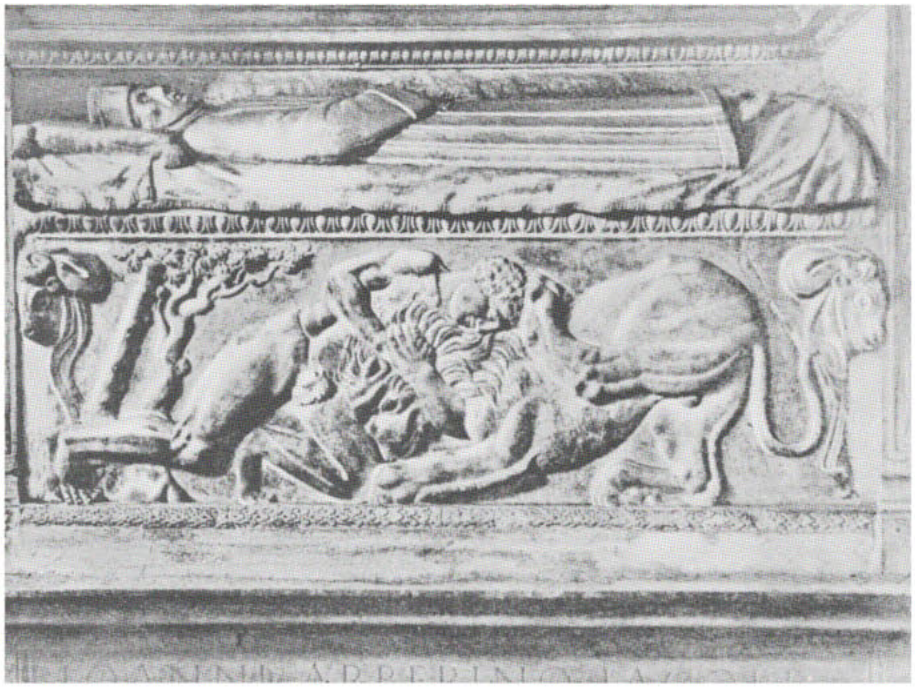
165



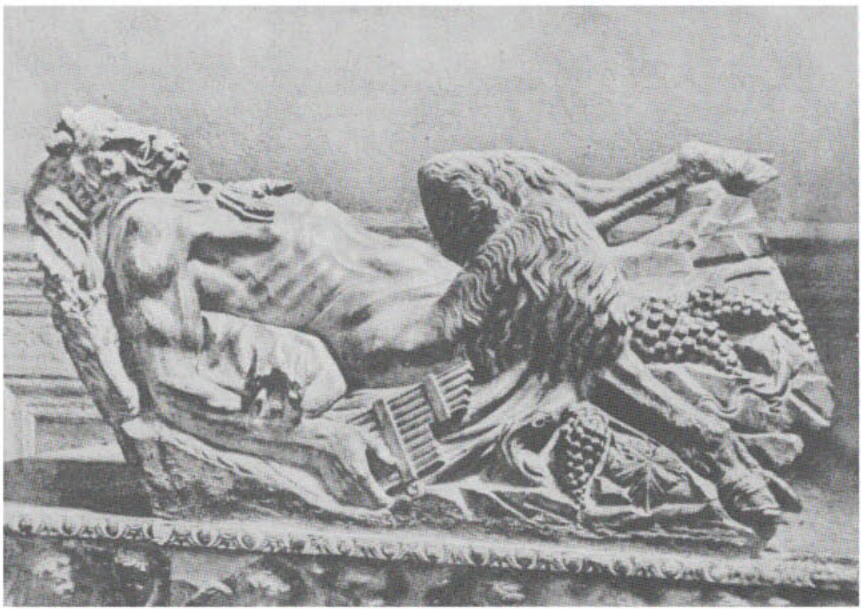
166

SAMMLUNGEN DER RENAISSANCE

166. Heemskerk Zeichnung nach dem ergänzten Kopf des Tigris
167. Grabmal des J. Arberinus 1476 Einfügung des Herkules-Reliefs nach Mitte des 16. Jh. Rom S. Maria sopra Minerva



167



168

NACHBILDUNGEN

168. Pan Barberini Rom Pal. Barberini
169. Italien. Statuette der Flora Farnese Wien Kunsthist. Mus.
170. A. André 1676 Flora Farnese Sceaux Park

169

170

171

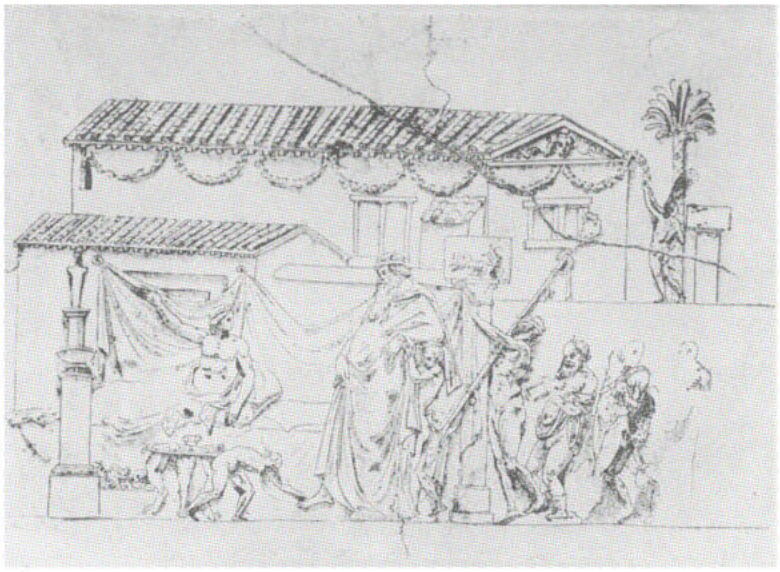
172

NACHBILDUNGEN

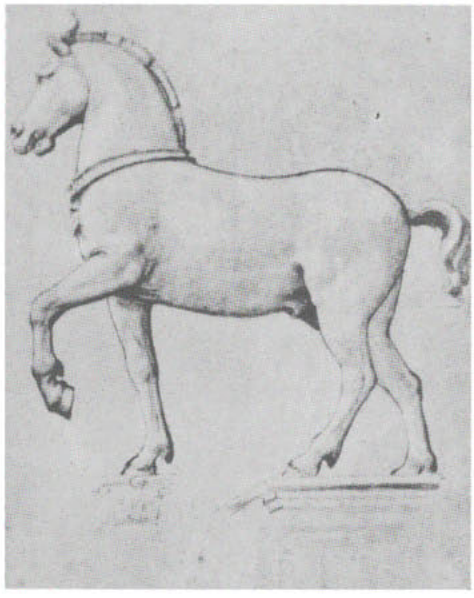
171. Germanenbildnis der Slg. Polignac Berlin St. Museen
172. J. Dinger Kopie des Freienwalder Zeus 1827 Weimar Goethe-Museum
173. Houdon Kopie der Vestalin 1777
174. Hunold Kopie der Vestalin Wörlitz Park

173

174



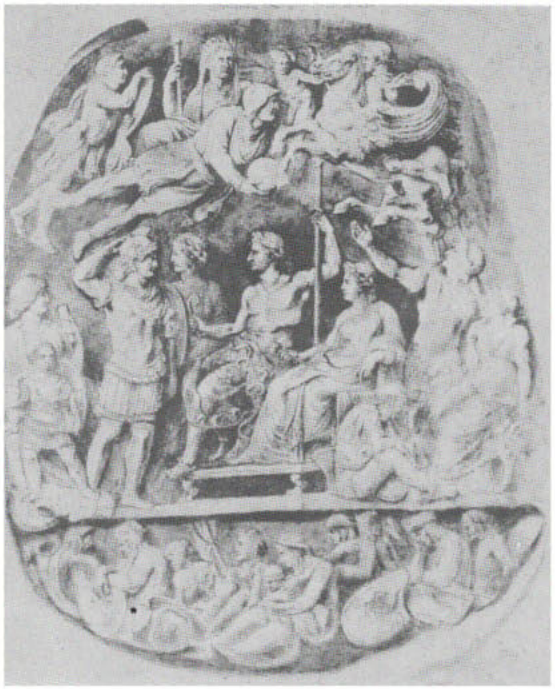
176



175

STUDIEN NACH DER ANTIKE

175. G. Fr. Penni Zeichnung nach einem Roß von San Marco Venedig
176. G. Dosio Zeichnung Relief Einkehr des Dionysos London Brit. Museum
177. P. P. Rubens Federzeichnung nach dem Tiberius-Kameo Paris Bibl. Nat. Antwerpen Museum Plantin-Moretius



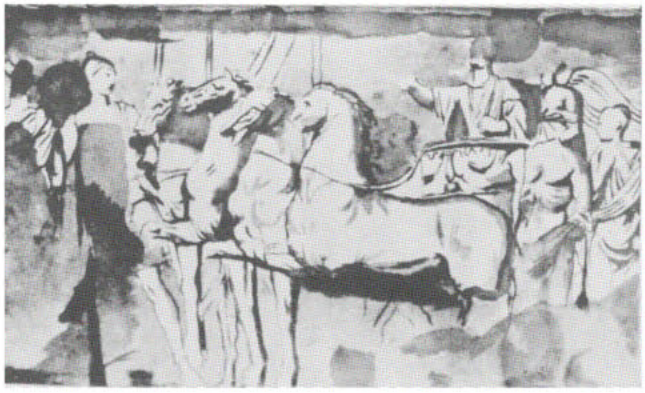
177

STUDIEN NACH DER ANTIKE

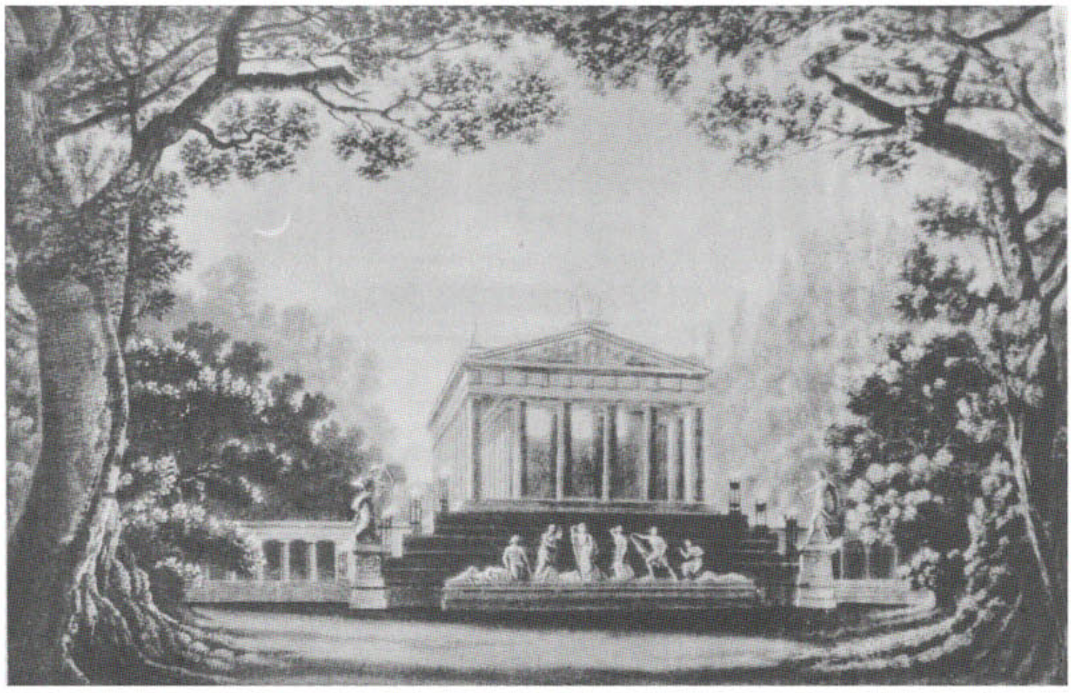
178. A. Caracci Zeichnung Herkules Farnese im Hof des Pal. Farnese Rom Frankfurt/M. Städel. Inst.
179. G. Dosio Zeichnung Relief Rom Titusbogen
180. N. Poussin Zeichnung Relief Rom Titusbogen Stockholm Nat.-Mus.

178

179



180



181

STUDIEN 19. JH.

181. Fr. Schinkel Dekoration für die Oper Olympia II
182. B. Thorwaldsen Priamos bittet um die Leiche Hektors Relief
183. B. Thorwaldsen Achill und Briseis Kopenhagen Thorwaldsen-Museum

182

183